Camões. *Miniatura portoghese del sec. XVI. Lisbona, Coll. privata.*

DIZIONARIO LETTERARIO BOMPIANI

STORIE LETTERARIE

DI TUTTI I TEMPI E DI TUTTI I PAESI

VALENTINO BOMPIANI EDITORE

TITOLO ORIGINALE

DIE LITERATUREN DER WELT IN IHRER
MÜNDLICHEN UND SCHRIFTLICHEN ÜBERLIEFERUNG

a cura di WOLFGANG VON EINSIEDEL

Traduzione dal tedesco di Onofrio Carruba, Luciano Franceschetti, Pierina Micheli, Nicoletta Schmitz Sipos, Saverio Vertone

REDAZIONE ITALIANA

Dott. Alberto Aiello, Dott. Olimpio Cescatti, Prof. Remo Ceserani, Dott. Paolo De Benedetti, Maria Foelkel Petrucco, Dott. Maria Grazia Poli Cocconi

Redattore Capo: **Dott. Paolo De Benedetti**

Illustrazioni: Studio dell'illustrazione di Federico Arborio Mella, Milano e archivio fotografico Bompiani

© 1964 e 1968 Valentino Bompiani & C., Milano
e Kindler Verlag A.G., Zürich

STORIE LETTERARIE

DI TUTTI I TEMPI E DI TUTTI I PAESI

INTRODUZIONE

Se le scoperte letterarie trovano oggi occasioni inesauribili di applicazione nello spazio e nel tempo, il lettore, invece, sommerso dalle nuove scoperte, non è in grado di cogliere in sintesi la molteplicità delle letterature che si propongono, o ripropongono, alla sua considerazione. Quello che offrono le opere generali o i manuali per specialisti è troppo sommario o eccessivamente minuzioso per le sue esigenze. Non crea in ogni caso un quadro organico.

Il presente volume si propone di ovviare a questa situazione. Esso ha proporzioni e criteri un po' diversi dalla *Histoire des Littératures* della « Pléiade » pubblicata in tre volumi, sotto la direzione di Raymond Queneau, che rappresenta il primo imponente tentativo d'una trattazione organica. La nostra opera è costituita da circa cento saggi che illustrano piú di centotrenta letterature (chiariremo piú avanti il significato che diamo a questo termine), diverse per epoca, per vastità e per importanza. Fra i collaboratori del volume sono specialisti di fama, per lo piú docenti universitari di varia nazionalità, storici di letteratura, linguisti, etnologi, studiosi di folclore.

L'impostazione e il pensiero delle singole trattazioni non sono gli stessi in tutto il volume, né lo potrebbero. Dove è stata scelta una forma di esposizione saggistica, si è dovuta tralasciare la citazione di singoli autori e di singole opere piú spesso che nelle trattazioni impostate diversamente. Nonostante il desiderio di mantenere le proporzioni, qualche volta letterature minori e meno note sono state trattate in modo relativamente piú ampio, poiché al riguardo si presuppone nel lettore una minore informazione.

Le letterature sono raggruppate in primo luogo secondo le comunità linguistiche, che non coincidono affatto con le nazioni, solo eccezionalmente secondo le comunità religiose o i gruppi etnici.

Il susseguirsi dei diversi saggi è frutto di un compromesso fra i vari aspetti linguistici, geografici e storici. L'applicazione coerente di un criterio di ordinamento geografico avrebbe oscurato la connessione fra letterature strettamente apparentate (per esempio fra la letteratura inglese e quella nordamericana o anche quella del Commonwealth; fra la spagnola, la portoghese e la sudamericana; fra quella dei Paesi Bassi e la afrikaans). L'applicazione coerente del criterio storico non sarebbe stata a sua volta opportuna in vista della « contemporaneità » di numerose letterature tra loro assai lontane geograficamente, e della

non contemporaneità di altre apparentate però per origine o per carattere (per esempio la greca antica e la greca moderna; la latino-romana e la latino-medioevale; la nordica antica e la scandinava; l'ebraica e la jiddish). L'applicazione coerente del criterio linguistico avrebbe condotto a sua volta a uno smembramento di gruppi altrimenti unitari (per esempio le letterature orientali antiche). I criteri linguistici tuttavia sono stati determinanti per l'ordine di successione delle varie trattazioni in quanto almeno i grandi complessi delle letterature indoeuropee, semitiche, ugro-finniche, cino-tibetane sono potuti rimanere, salvo poche eccezioni, intatti, senza che fossero trascurate le reciproche relazioni spazio-temporali. Apre il volume la letteratura dell'Oriente antico, che è effettivamente la piú antica; lo chiude la neoafricana, una delle piú giovani: tra l'una e l'altra il lettore potrà seguire, almeno a grandi linee al di là della serie delle singole letterature, l'evoluzione culturale dell'Occidente.

Che l'impostazione del libro convinca o no, un'obiezione di fondo sorge spontanea: come sia possibile accostare, senza nessi evidenti, letterature tanto disparate, appartenenti alle età e alle fasi culturali piú diverse. Si può paragonare davvero una letteratura « analfabeta » — in apparenza una contraddizione in termini — con un'altra che ha raggiunto la sua piena maturità, una letteratura poco appariscente con una splendida, una letteratura « ispirata » con una piuttosto arida, una letteratura di ambito regionale con un'altra che trascende gli stessi confini linguistici, una letteratura soltanto recettiva o mediatrice con una creatrice?

Speriamo di poter rispondere a questa obiezione piú avanti; ma prima ci sembra opportuno eliminare alcune difficoltà di carattere terminologico. Il concetto di letteratura è tutt'altro che indiscusso, e perciò non è definito praticamente da nessuna delle grandi enciclopedie europee. « È caratteristica della letteratura », nota il critico francese Maurice Blanchot, « lo sfuggire a qualsiasi definizione della propria natura, l'eludere ogni proposizione che la circoscriva e che la trasformi in qualcosa di concreto. La letteratura non è mai a nostra disposizione bensí sempre da ritrovare, da reinventare ».

Il termine stesso di « letteratura » nel senso odierno è di data recente; è stato coniato in un'epoca tarda che aveva già dietro di sé una letteratura imponente. Il termine latino medioevale *litteratura* (in origine « scrittura mediante lettere ») indicava già dall'epoca di san Gerolamo gli scritti profani in prosa, a differenza di quelli sacri, per i quali si usava il termine *scriptura*.

Tutto ciò che oggi chiamiamo poesia, nel senso piú ampio della parola, quindi anche le « belle lettere » vere e proprie (delle quali non faceva ancora parte il romanzo), veniva annoverato nell'*ars poetica*.

Quando in epoca piú recente si parlava di letteratura non ci si riferiva a un argomento particolare, ma a una qualità personale: si possedeva letteratura come oggi si dispone di istruzione, cultura, erudizione. Solo nel corso del XVIII secolo, e certo anche in concomitanza col sorgere di periodici di varia letteratura, questo concetto andò sempre piú oggettivandosi. Lo si usava per designare la pubblicistica contemporanea in genere, la vita letteraria; uno dei primi a usarlo in tal senso fu Lessing nelle sue *Lettere sulla letteratura contemporanea* (*Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 1759-1765). Si sente ancora

un'eco di questo particolare significato nel concetto di « letteratura mondiale » espresso da Goethe nel 1827: letteratura per lui era innanzitutto un processo vivo, lo scambio di stili e d'idee nazionali tramite i « letterati » di diversi paesi. Ma già per il giovane Goethe, come anche per i suoi contemporanei, la letteratura aveva un proprio campo storico, che però, come si può vedere dalle lezioni dei fratelli Schlegel, abbracciava in realtà le belle lettere e solo nel corso del XIX secolo arrivò a includere anche la prosa non artistica e gli scritti d'uso pratico. La letteratura comprendeva per l'osservatore erudito tutte le opere scritte o a stampa che storicamente avessero un valore, di per sé o per l'influsso esercitato, o il cui significato trascendesse comunque il loro tempo.

Sorgeva cosí un dilemma: che rapporto esisteva fra un trattato erudito e un canto popolare, tra la vastità di un poema e un proverbio, tra un mito e una farsa popolare, tra un libello e un dramma, tra una poesia e un romanzo d'appendice? Come ricondurre a un comune denominatore teorico gli elementi profetici e quelli pratici nella Bibbia, le espressioni scientifiche e quelle artistiche, quelle significative e quelle occasionali di uno spirito universale come Goethe?

Si cercò di superare questo dilemma, in un primo tempo al di fuori della ricerca accademica, sotto l'influsso del principio « l'arte per l'arte », considerando vera e propria letteratura solo le testimonianze di un'elevata arte della parola. Letteratura era l'insieme di « tutto quello che è scritto bene », antico o moderno; e nel senso di una simile determinazione di rango e di valore il termine viene usato ancora oggi da « tradizionalisti » come Ezra Pound e T. S. Eliot e dai propugnatori del « New Criticism » americano. Nel XIX secolo, come appare dallo sprezzante giudizio di Verlaine (« solo letteratura »), esso suscitò una reazione alimentata allora anche dall'« ostilità ai poeti » dei grandi moralisti, cosí brillanti da un punto di vista letterario, Kierkegaard, Tolstoj e Nietzsche, e tuttora aleggiante nell'attivismo della letteratura « impegnata », il cui scritto programmatico è *Qu'est-ce que la littérature?* (Parigi, 1947) di Sartre. In ogni caso, come la parola « intelletto », anche il concetto di « letteratura » (e quello di « letterati ») ha preso in quasi tutte le lingue piú importanti, da circa cent'anni, un colorito ambivalente.

Ma comunque intendano la « letteratura » l'artista creatore e il pubblicista militante, il teorico e il critico d'arte, il collezionista, il lettore di libri — e per ciascuno di loro ha un significato diverso — essa è stata sempre considerata una creazione accessibile nella « lingua concreta dei segni » (Thomas Mann). Ancora nel XIX secolo gli inizi della letteratura erano fatti coincidere con quelli della storia umana, o piú precisamente della storia della cultura umana, nel cui ambito solo può formarsi la capacità di leggere e di scrivere. Non a caso la storiografia scientifica si è sviluppata di pari passo con l'esame erudito della letteratura. Solo testimonianze scritte — sia pure iscrizioni — erano considerate come documenti attendibili, e solo da un punto di vista storico era dato di « capire » una determinata letteratura.

Come si spiega dunque che proprio l'orizzonte degli studi storici si è esteso smisuratamente nel corso di questo secolo, sia in ampiezza che in profondità? Essenzialmente perché la storia è andata comprendendo nel suo ambito, e in misura sempre maggiore, quei popoli che

avevano condotto o conducevano un'esistenza « non storica » da un punto di vista europeo, e ai quali essa non aveva ancora rivolto nessuna attenzione; inoltre perché negli ultimi decenni si è arrivati a decifrare la scrittura simbolica dei documenti « muti », rintracciati attraverso nuovi scavi che hanno portato alla luce tombe, complessi di rovine, oggetti d'arte e d'ornamento, arnesi vari. La storiografia ha potuto impossessarsi cosí di vaste sfere di quella che prima era considerata ancora « preistoria » e spostare i limiti del conoscibile di millenni, anzi di decine di millenni.

Gli inizi della vita culturale dell'uomo cominciavano dunque a chiarirsi; quelli della letteratura invece sono rimasti oscuri fino a un'epoca piuttosto recente. Si sapeva naturalmente che risalgono a un'età ancora priva di scrittura e che si possono ricercare in quelle creazioni artistiche di minore entità, « preletterarie » — come le favole, le saghe, le leggende, i canti, i motti, gli indovinelli e cosí via — che costituiscono il patrimonio dei popoli « primitivi » e che ancor oggi rappresentano una specie di *humus* spirituale ai margini della cultura urbana. Si sapeva che, pur disponendo di una scrittura, la parola « rivelata », quella piú alta e spirituale dell'annuncio religioso o della dottrina sacra, era stata espressa solo a voce, a voce tramandata e stesa per iscritto solo da posteri per i posteri; si sapeva che — eccezion fatta tutt'al piú per l'ellenismo — la capacità di leggere e scrivere era stata fino all'alto medioevo prerogativa di una minoranza privilegiata e che perfino la diffusione di quanto era già stato messo per iscritto avveniva soprattutto tramite comunicazione o resoconto orale.

Tuttavia si considerava esistente dal punto di vista letterario solo quanto risultava da annotazioni scritte, sia che a tali annotazioni, spesso dovute al caso, si fosse giunti in epoca piú recente o meno.

La conseguenza era un singolare accorciamento o errore di prospettiva: si doveva avere l'impressione che con il sorgere della scrittura — di quella ideografica come di quella alfabetica — fosse cominciata l'epoca della vera e propria « arte del dire »; e che i piú antichi dei grandi documenti scritti giunti fino a noi, quali il poema babilonese di Gilgameš, la letteratura funeraria egiziana, la *Genesi* ebraica, i *Veda* o anche i grandi poemi indiani, appartenessero alla prima fase di questa arte del dire; mentre, salvo poche eccezioni, la fissazione per iscritto costituiva proprio l'ultima fase di un processo di formazione durato secoli.

Un simile accorciamento di prospettiva poi spiega come fino a poco tempo fa si pensasse che la letteratura europea fosse « cominciata » con i poemi di Omero. Ancora nel 1948 Ernst Robert Curtius notava in *Letteratura europea e medioevo latino* (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna): « La poesia eroica greca è epica, cioè poesia di ampia estensione che venne messa per iscritto fin dall'inizio e quindi era letteraria ». Lo era veramente?

Certo l'immagine del poeta epico che crea con piena coscienza artistica è per noi difficilmente accostabile a quella del poeta cantore, che improvvisa o ripete, trasmettitore della poesia eroica. Da quando però, agli inizi degli anni trenta, l'americano Milman Parry ha ripreso col magnetofono in Jugoslavia le ultime testimonianze di un'epica popolare tramandate a voce, e il suo discepolo Albert D. Lord nella

notevole opera *Il cantastorie* (*The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960) ha pubblicato i risultati cui si era pervenuti, crediamo di sapere che quella poesia eroica, e non solo quella dei greci, rappresentava un tipo determinato di arte poetica narrativa risalente a epoche che non conoscevano ancora la scrittura. Era un'arte sviluppata per generazioni da quel tipo di cantore, che — pur ignaro dello scrivere — era però custode della tradizione e creatore individuale al tempo stesso. Il materiale tematico dei racconti era già determinato, il cantore invece aveva piena libertà circa il modo di trattarlo. Interpretazione, impostazione, ulteriore sviluppo dei testi tramandati confluivano in un atto di comunicazione irrepetibile. « Questa poesia », dice H. Fraenkel in *Poesia e filosofia della Grecia primitiva* (*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Monaco, 1951), « si tiene in equilibrio membro dopo membro e verso dopo verso fra tradizione determinata e improvvisazione ».

Struttura fondamentale, e sostegno per la memoria del cantore, erano certe formule ricorrenti con regolarità o certe espressioni convenzionali (nell'*Iliade* quasi un terzo del testo). Se in passato si pensava che un poema di una certa lunghezza doveva essere stato messo per iscritto (o formato con canti piú brevi) per il semplice fatto che non poteva essere stato tramandato a memoria e non poteva essere recitato di continuo tutto o in singole parti, si scoprí invece che sia fra i serbi del sud, sia fra i chirghisi c'erano singoli cantori capaci di recitare a memoria narrazioni in versi, complete, fino all'ampiezza dei poemi omerici e di variarle durante la recita. Se Omero apparteneva a questo tipo di cantori, cosa di cui ormai non si dubita piú, diventa una questione secondaria determinare se egli stesso abbia steso per iscritto, nella vecchiaia, il testo dei poemi creati oralmente o se l'abbia dettato oppure se abbia prestato il suo nome a una versione messa per iscritto solo dopo la sua morte e considerata autentica, anche se il fatto che il testo sia stato fissato per iscritto fu, secondo Albert D. Lord, uno dei piú grandi eventi della storia dello spirito occidentale.

Omero non iniziò una vera e propria tradizione, poiché quella che nell'ambito europeo si chiamò piú tardi poesia epica si orientò certo piú sul modello dell'*Eneide* virgiliana, che rappresenta un tipo di epica completamente diverso dalla poesia omerica: l'epica d'arte, creata individualmente, composta con l'aiuto della scrittura, sbocciata da una tradizione scritta. Al contrario Omero conclude e corona un'evoluzione che risale probabilmente a 600-800 anni prima, cioè fino alle soglie dell'età micenea. Certo verso la metà del II millennio a.C. in Grecia si conosceva già la scrittura; ma è dubbio che la si usasse allora per trascrivere l'espressione poetica, e del resto nei primi tempi si ricorreva a essa soprattutto a scopi pratici.

Neppure l'epica trasmessa oralmente era però l'inizio: presupponeva a sua volta una lunga evoluzione, le cui tracce si perdono (o almeno si perdevano, fino a epoca recente) nella notte della preistoria. Oggi si pensa di poter scrutare un po' piú in là, anche se in un primo tempo si dovette ricorrere all'aiuto di un processo analogico: si è raccolto in modo sistematico quanto era già stato posto per iscritto, o era ancora da scrivere, delle espressioni artistiche letterarie di quei popoli « viventi » che si trovano tuttora in uno stadio cultu-

rale preistorico, e se ne sono tratte alcune conclusioni generali. H. M. e N. K. Chadwick nella loro monumentale opera in tre volumi *L'evoluzione della letteratura* (*The Growth of Literature*, Cambridge, 1932-40) si sono limitati a una raccolta piú o meno articolata di un ricco materiale di confronto. C. M. Bowra, invece, nella *Poesia eroica* (*Heroic Poetry*, Londra, 1961) e nel *Canto primitivo* (*Primitive Song*, ivi, 1962) ha esaminato certe linee di movimento preistoriche in un campo « smisurato ». L'affermazione dei due Chadwick: « La relazione fra letteratura e scrittura è di natura secondaria », sarà certo suonata eretica, vent'anni fa, alle orecchie dei loro colleghi e contemporanei: nel frattempo però il concetto di letteratura orale è penetrato profondamente in Francia e nei paesi anglosassoni. Secondo R. Wellek e A. Warren — in *Teoria della letteratura* (*Theory of Literature*, New York, 1949) — lo studio della poesia orale dovrebbe essere oggi parte integrante della scienza letteraria.

È naturalmente inutile fare delle speculazioni e voler cercare « origini » là dove regnano leggi temporali ben diverse dalle nostre e dove fenomeni di evoluzione e processi storico-culturali confluiscono forse ancora l'uno nell'altro. Viene in mente un'osservazione di Thomas Mann nel proemio a *Giuseppe e i suoi fratelli*: « L'insondabile si prende gioco del nostro fervore di ricercatori: offre sostegni apparenti e mete dietro le quali si aprono nuove vie del passato... »

Tuttavia si può presumere con un certo margine di sicurezza che l'era del paleolitico recente, con creazioni grandiose come le pitture rupestri nell'Europa occidentale, abbia conosciuto altre forme di attività e di creazioni artistiche anche se sono oggi letteralmente scomparse. « Una tale ricchezza di creazione artistica e di attività in sé perfettamente compiuta », dice lo studioso di preistoria Herbert Kühn riguardo a quanto è stato oggi di quell'epoca riscoperto (non meno di quattromila immagini rupestri e circa tremila opere d'arte minore), « presuppone una spiritualità profonda ». Ma come concepire una simile spiritualità senza una lingua ben sviluppata?

La capacità di esprimersi almeno in potenza viene attribuita dalla scienza odierna già ai piú antichi fabbricatori di utensili appartenenti al tipo dell'uomo di Neanderthal (Karl J. Narr, *Storia primordiale della civiltà* [*Urgeschichte der Kultur*, Stoccarda, 1961]). Richard Fester nella *Lingua dell'epoca glaciale* (*Die Sprache der Eiszeit*, Berlino, 1962) pensa addirittura d'aver trovato un lessico originario proprio a tutta l'umanità, formato da sei archetipi, che ancor oggi starebbe a fondamento di ogni lingua e ne rappresenterebbe un nesso chiaramente riconoscibile.

Se però la lingua dell'uomo poté essere articolata, se essa, da mezzo di espressione spontanea o di comprensione provvisoria, poté divenire un siffatto mezzo di affermazione cosciente, da strumento di comunicazione, di narrazione o di preghiera mezzo riflesso di rappresentazione, allora deve esserci stata fin dall'inizio una precisa volontà creativa, che scaturita dalla lingua ne rese possibile lo sviluppo ulteriore.

Non si potrà mai stabilire in quale epoca e a quali condizioni questa volontà si sia concretata in immagini artistiche. Oggi si contano piú di tremila lingue diverse, morte e viventi, delle quali solo circa un decimo sono anche lingue scritte. Ma non si conosce popolo o tribú, anche in condizioni di vita estremamente primitive, che non presenti almeno un esordio di espressione letteraria.

Queste espressioni sembrano di significato universale. Esse non solo scaturiscono da una comunità piú o meno ristretta, ma la formano e la sostengono, ne tengono vivi i ricordi e le speranze, ne alleviano la fatica d'ogni giorno, ne allietano le feste, ne esprimono la relazione con i morti, il contatto con le potenze superiori. Esse conservano la sapienza comune, trasformano in immagine il sentimento comune. Chiariscono, spiegano, illuminano. Sono nello stesso tempo piú e meno di quello che, a un livello superiore, si chiama arte della parola: piú, perché la loro funzione è ben piú vitale; meno, perché si esauriscono in questa funzione.

Quello poi che la lingua è per l'arte della parola, quest'arte stessa lo è per ogni attività spirituale. Qualunque cosa s'intenda con il termine « cultura » nel senso piú generale, essa si basa prima di tutto su un linguaggio « già formato »: senza un linguaggio simile, anzi, nessuna cultura sarebbe pensabile; è sempre tale linguaggio che nutre e fa fruttificare anche quel particolare tipo di forza immaginativa, cui esso deve la sua formazione. Come si sarebbe potuto parlare di dei, rivolgersi a loro, se già nei tempi piú antichi le potenze invisibili non avessero ricevuto immagine e forma diventando personaggi di un racconto, del racconto mitico? E come avrebbe potuto una grande religione impossessarsi della forza immaginativa, se i suoi fondatori non fossero stati mitizzati, cioè elevati oltre ogni misura umana, come, nel campo profano, i grandi eroi e gli antenati del passato? In ogni caso è il mito che, secondo Vico e i romantici, sta alla base di ogni evoluzione superiore, non solo letteraria, e che ha in sé, ancora inseparati, i germi della poesia, della religione, della storiografia e della conoscenza concettuale. Certo il mito è quasi inafferrabile nella sua forma originaria. Quello che dei singoli miti è giunto sino a noi deriva infatti da un'epoca molto piú tarda, già piú vicina all'età della scrittura se non addirittura di questa stessa età, e non ci giunge quasi mai puro, ma in veste poetica o teologica o filosofica o in travestimenti dotti, quindi interpretato, elaborato: come mitologia. Il mito non è stato mai forma « letteraria » a sé, tanto meno un genere letterario; era un racconto nel senso preciso della parola.

Come però il mito in quanto racconto nella sua forma piú antica aveva già un aspetto letterario (l'immaginazione mitica e quella poetica sorgono da una stessa radice), cosí esso poté diventare piú tardi argomento letterario o addirittura, come nella tragedia greca, tema artistico centrale: nel momento stesso cioè in cui il mondo della fede, che in un primo tempo solo col suo aiuto si era potuto esprimere nel mondo della raffigurazione, cominciò a perdere il suo impegno spirituale.

Dallo stesso tipo di fantasia narrativa che diede origine al mito esoterico nacque, nell'ambito profano della lingua quotidiana, la favola, forse il piú artistico di tutti i generi poetici primitivi; nell'ambito della lingua d'arte, la poesia epica. Questa, « creata » da poeti cantori nel corso di una recitazione orale, fu il frutto di un'epoca guerriera, che, secondo i Chadwick, « serviva Marte e le Muse » (si ricordino anche le profonde parole di Herder: « Nel regno della miseria sono state scoperte le arti belle e quelle odiose: la musica, la poesia e la

spada »). Secondo C. M. Bowra la poesia epica è l'anello di congiunzione fra la poesia occasionale degli inizi — il lamento per i morti, la poesia encomiastica che celebrava le imprese del signore ancora vivente — e la grande epica, che, come si è già accennato, avrebbe portato alla poesia scritta.

Era la poesia di una classe aristocratica che poteva diventare patrimonio comune (non di rado anche oggi epica popolare ed epica eroica vengono poste sullo stesso piano). In un certo senso può essere considerata un primo genere letterario dato che, nonostante la sua occasionalità, le fu riconosciuta una propria esistenza continuativa: in alcune comunità linguistiche, per esempio presso i popoli turchi, rappresentò il genere piú elevato; ad altre invece già stabilizzate, in una epoca anteriore, o la cui fantasia era stata colpita da immagini religiose, come gli antichi ebrei, rimase estranea; presso altre ancora, per esempio presso gli slavi meridionali, essa visse a fianco, ma separata dai generi piú « elevati » della letteratura scritta, fino al nostro secolo.

Nell'ultima fase dell'antica storia umana si delinearono dunque non solo alcuni generi letterari chiaramente determinabili, ma anche quei tre tipi di tradizione, il cui avvicendarsi avrebbe determinato piú tardi il carattere della letteratura vera e propria: una tradizione popolare, che sarebbe servita essenzialmente per un'ulteriore evoluzione, una dotta, chiamata a soddisfare le esigenze spirituali piú elevate, e infine una tradizione artistica, che, nutrendosi delle altre due, stimolava l'immaginazione degli ascoltatori ancora legata alla pena e alla felicità dell'attimo vissuto. La prima di queste tradizioni era rappresentata dal narratore ingenuo o dal cantore, la seconda dal *poeta doctus*, spesso anche sacerdote e legislatore: la terza infine in un primo tempo dal poeta-vate, nel quale sembrava parlare l'ispirazione, o anche dallo sciamano che sapeva provocare coscientemente lo stato di rapimento; a un livello superiore dal poeta-cantore che era già una sorta di artigiano della parola.

Sarebbe perciò errato costringere la composizione poetica orale — che secondo i Chadwick fu ricca di forme e di temi quanto quella scritta — entro i limiti della poesia popolare: essa conobbe non solo, come si ritenne per lungo tempo, forme brevi e semplici, ma, almeno nell'ambito della tradizione dotta, anche forme oltremodo complesse, se non addirittura, in un certo senso, manieristiche. Ovunque, nella preistoria senza scrittura, si trovasse qualcosa di simile a una « scuola di poeti », si deve ritenere che la poesia fosse divenuta cosciente di sé stessa e autonoma e che proprio in quanto arte suscitasse critiche e interpretazioni; che essa insomma figurasse ormai come letteratura, la quale, entrando nella tradizione educativa sia pure come letteratura orale, poteva suscitare ancora letteratura.

Il periodo estremamente ampio della tradizione orale non è separato da quello della « letteratura scritta », al confronto estremamente breve; ma quest'ultimo vi si è innestato o sovrapposto solo in alcuni momenti principali dell'evoluzione culturale, separati tra loro da qualche millennio. E non è detto che questo secondo « periodo » sia destinato a durare: una delle piú acute esposizioni delle condizioni di vita preistoriche, nel volume a cura di André Varagnac *L'homme avant l'écriture* (Parigi, 1959), inizia con la frase lapidaria: « Quella fase della storia dell'umanità caratterizzata dall'onnipresenza della scrittura volge alla fine ». Questo non significa naturalmente che scrittura e stampa potrebbero un giorno cadere in disuso, ma solo che il predominio può essere loro conteso dalla parola detta (radio o dischi) o anche dalla figura, fissa o mobile. In questo caso sarebbe segnata la sorte anche di quanto finora ci è noto come letteratura?

Nell'ampia sfera delle grandi civiltà, il formarsi della scrittura o la sua adozione hanno mutato sia il modo di ricevere l'opera letteraria, sia il modo di concepirla, e hanno dato vita a una serie di nuovi generi: dalla tragedia al romanzo e al saggio. Tuttavia l'immaginazione, capace di trasformare l'esperienza dei sensi nel linguaggio figurato dello spirito e la speculazione intellettuale in quello musicale-poetico, rimase fin dall'inizio la stessa. E se essa non si atrofizza — cosa di per sé non assurda — anche nel caso di una nuova « mutazione » cambierà solo la forma del suo linguaggio, non l'essenza. Come però ciò si possa verificare non si verrà a scoprire dall'osservazione di una o piú letterature a noi note — apparentate fra di loro — ma solo dal confronto tra le numerose letterature singole, diverse tra loro quanto le fasi dell'evoluzione spirituale, che esse volta a volta esprimono.

Che cosa significa in questo caso evoluzione? Fin dai tempi del romanticismo tedesco si è avvezzi a considerare una particolare letteratura come un organismo che segue proprie leggi di crescita, da cui le frequenti metafore del fiorire e appassire; o come un fiume che scaturisce dalla fonte pura della poesia popolare e si gonfia sempre piú per sfociare nell'oceano della letteratura mondiale.

L'idea di una poesia popolare è già di per sé problematica poiché essa non fa quasi distinzione fra il concetto di popolo in senso sociale e quello di popolo in senso etnico, e perché presuppone una nazionalità precostituita (« spirito della nazione »), quale nella migliore delle ipotesi può verificarsi come risultato di una determinata evoluzione storica. Il concetto di letteratura mondiale a sua volta è discutibile, poiché se non viene usato in senso qualitativo manca di qualsiasi punto di riferimento valido per ogni parte del mondo. Ma anche a prescindere da ciò, esiste un modello unico per ognuna delle singole letterature?

Cominciamo col dire che nessuna comunità linguistica può svilupparsi in modo completamente autonomo, cioè oltrepassare uno stadio iniziale, finché resta totalmente isolata (come rimasero a lungo certi popoli artici, oceanici, africani e nordasiatici). Solo quando un popolo dotato potenzialmente di capacità espressiva, anche se non del tutto in grado di esercitarla, subisce l'influenza di una cultura superiore, può diventare esso stesso spiritualmente attivo, qualora riesca a superare il conflitto inevitabile per l'incontro delle proprie concezioni con quelle straniere — per lo piú religiose e ideologiche — e delle forme di vita a esse collegate.

Il processo di cui stiamo parlando si effettua di solito cosí: la classe superiore del popolo « sottosviluppato » assimila la cultura piú evoluta e la sua lingua letteraria, o una delle sue lingue (cosí si comportarono gli accadi con il sumerico, i romani con il greco, i popoli germanici con il latino, i persiani con l'arabo, i giapponesi con il cinese, gli africani odierni con una delle lingue europee) e ne traduce la let-

teratura nel proprio idioma originario, il quale da « dialetto » diventa cosí a sua volta lingua letteraria.

Si potrebbe dunque dire: l'inizio di una produzione letteraria, soprattutto di quella dotta, è una traduzione: e ogni letteratura scritta, anche la piú originale, è in un primo tempo la provincia spirituale di un'altra piú matura, dalla quale si aliena solo a poco a poco. Che poi, a sua volta, si elevi al rango di grande potenza « colonizzatrice », dipende essenzialmente dall'estensione, dal talento e dalle vicende storiche della comunità linguistica a essa corrispondente. È uno dei paradossi di ogni letteratura quello di ricevere gli impulsi piú forti e l'efficacia piú intensa da un complesso di situazioni extra-letterarie (non a caso le epoche « auree » dal punto di vista letterario lo sono anche quasi sempre per l'espansione economica e l'affermazione politica), e di poter consolidare la propria autorità solo quando al servizio di una fede o di un movimento politico-sociale ha preso pieno possesso dei propri mezzi espressivi.

L'evoluzione interiore della letteratura non si presenta dunque come un processo di crescita uniforme, rallentato o favorito da situazioni occasionali, bensí come un interminabile avvicendarsi tra forze endogene in cerca di una libera espressione e di un libero sviluppo, e forze esterne, che esercitano di volta in volta un'azione frenante o fecondante.

Qualunque sia la caratteristica fondamentale delle varie letterature, quasi ognuna di esse possiede una fisionomia propria piú o meno accentuata, chiaramente riconoscibile solo quando s'instaura un paragone con altre letterature, considerate nel loro complesso e non in opere o in fasi singole. Ogni letteratura inoltre rappresenta un particolare tipo di produzione o appropriazione o mediazione spirituale e artistica; ognuna infine interpreta un particolare aspetto di quella che, nella sua piú vasta accezione, chiamiamo arte della parola, non ultimi anche quegli aspetti che per ora giacciono ancora nell'oscurità della preistoria e che possiamo scoprire tutt'al piú per via analogica. Tornando all'obiezione di cui si parlava all'inizio, le « letterature » apparentemente meno articolate non sono affatto meno istruttive di quelle piú evolute.

L'argomento dei saggi che presentiamo deve essere dunque considerato in una triplice prospettiva: quale fenomeno singolo, isolabile, degno di nota per sé stesso; quale momento particolare di un ordinamento concettuale sistematico, che comprende tutta l'ampia gamma dell'espressione articolata; quale aspetto particolare di un vasto processo morfologico che corrisponde all'incirca all'evoluzione culturale dell'umanità.

Qualunque sia il valore del materiale che questo volume presenta, il suo scopo potrà considerarsi raggiunto se esso riuscirà a dare al lettore non solo un'idea delle molte letterature del mondo, ma anche del mondo di ogni singola letteratura.

Wolfgang von Einsiedel

LETTERATURE DELL'ORIENTE ANTICO

La letteratura dell'Oriente antico è assai estesa nel tempo e nello spazio. Le piú antiche testimonianze ci riportano al III millennio a.C., i monumenti piú recenti risalgono agli ultimi secoli del I millennio. Punto di partenza fu lo stretto territorio fra l'Eufrate e il Tigri, dall'odierna Bagdad fino alla foce dei due fiumi nel Golfo Persico, quella che piú tardi sarà la Babilonia. Sempre da questa zona provengono le testimonianze piú tarde. Verso la fine del III e l'inizio del II millennio a.C. anche i paesi vicini alla Babilonia ne adottarono la scrittura, cosí nell'area vennero comprese la futura Assiria, la Mesopotamia, la Siria settentrionale e centrale e alcune zone dell'Asia Minore centrale.

Al formarsi e al tramandarsi della letteratura parteciparono numerosi popoli di diversa origine e lingua. La piú antica popolazione della Babilonia a noi nota è rappresentata dai sumeri, che intorno al 3000 a.C. crearono la prima grande cultura del Medio Oriente. A essi si deve anche l'invenzione della scrittura che, dalla forma dei singoli segni, è detta cuneiforme. La lingua appartiene al vasto gruppo delle lingue non flessive (cioè delle lingue nelle quali le radici delle parole non mutano) e, fra queste, alle agglutinanti (quelle che aggiungono alle radici invariabili certe sillabe indipendenti). Il sumerico non rivela nessuna affinità con le altre lingue agglutinanti dell'Oriente antico, e finora non lo si è potuto mettere in relazione genetica con nessun gruppo linguistico.

Nell'area del loro stanziamento, i sumeri furono soppiantati da un nuovo strato etnico detto degli accadi dal nome della città di Akkad, capitale di un grande regno che pose fine, sia pure temporaneamente, al predominio dei sumeri, intorno al 2350 a.C. La lingua degli accadi costituisce il ramo piú antico della famiglia linguistica semitica e appartiene al gruppo delle lingue flessive.

Quando il sumerico, dopo il 2000 a.C., si spense come lingua parlata, gli accadi ne assunsero l'eredità, dopo avere assimilato le conquiste della civiltà sumerica. Al di fuori della Babilonia parteciparono alla formazione della letteratura gli assiri, la cui lingua, un dialetto dell'accadico, aveva ripreso diversi elementi dalla lingua delle popolazioni locali o di quelle abitanti nelle zone montuose ai confini del paese.

Nel corso dei grandi movimenti migratori della fine del III millennio e del principio del II, i curriti o hurriti dalle sedi montuose

intorno al lago di Van arrivarono nella Mesopotamia settentrionale, da dove si spinsero verso la Siria e la Palestina. Alle ultime migrazioni di questa popolazione, la cui lingua è agglutinante senza tuttavia essere apparentata col sumerico, si unirono elementi di un gruppo indoario, direttosi in maggioranza verso l'Iran e l'India.

In Mesopotamia e lungo la costa del Mediterraneo fino alla Palestina gli immigrati curriti trovarono già una popolazione, i cananei. La loro lingua, ultimo stadio di una lingua semitica quale ci è nota per esempio dall'accadico, si impose in seguito a tutta questa zona: derivazioni piú tarde ne furono il fenicio delle coste mediterranee e l'ebraico dell'Antico Testamento. Nell'Anatolia centrale sull'altopiano intorno all'Halys, furono soprattutto gli etei o ittiti, un popolo di lingua indoeuropea, a prender parte al processo di creazione letteraria dopo aver appreso la scrittura babilonese tramite alcuni centri siriaci del nord.

Di fronte alla molteplicità sconcertante dell'avvicendarsi di diversi popoli e di diverse lingue che abbiamo presentato molto sommariamente, bisogna cercare gli elementi comuni che soli ci danno il diritto di parlare di una letteratura orientale antica, se vogliamo che questa designazione sia qualcosa di piú che un concetto riassuntivo di elementi eterogenei.

Prima di tutto bisogna ricordare la scrittura, il cuneiforme creato dai sumeri nella Mesopotamia meridionale, che accomuna le testimonianze letterarie in sumerico, accadico, hurrito o currico, ittito. Questa scrittura, la cui adozione sollevò vari popoli dell'Asia anteriore antica del grave compito di idearne una propria, è tanto strettamente legata alla letteratura orientale antica che il suo uso alla corte dei Faraoni egiziani della XVIII dinastia portò con sé la conoscenza di opere letterarie accadiche in Egitto. Ancor piú significativo è il fatto che l'Asia Minore e vaste zone della Siria ricaddero per secoli nello stato di paesi senza scrittura e si separarono per sempre dalla letteratura orientale antica, quando, in seguito alle devastazioni operate dai « popoli del mare » intorno al 1200 a.C., cessò in quelle regioni l'uso della scrittura babilonese.

Con il progressivo affermarsi in Siria e Palestina dopo il 1000 a.C. della scrittura alfabetica fenicia, si configurava una nuova provincia letteraria, la cui opera fondamentale è l'Antico Testamento.

La diffusione della scrittura babilonese ebbe effetti molto profondi soprattutto perché non si accettò solo la scrittura, ma anche la lingua di un altro popolo: per gli accadi il sumerico, per gli hurriti, gli ittiti e i cananei l'accadico.

Intorno al 1400 a.C. l'accadico era la lingua nella quale i sovrani del vicino Oriente tenevano corrispondenza fra loro o con il re d'Egitto. Il bilinguismo o il plurilinguismo nella tradizione scritta dell'Oriente antico fu determinato in parte dalla necessità di avere una lingua e una scrittura che fossero comprese in vaste zone, ma soprattutto dall'idea della superiorità culturale del popolo la cui scrittura si andava affermando. I fondamenti erano gettati dalle scuole esistenti ovunque, le cosiddette « case delle tavolette » (*é-dub-ba*). Qui gli scolari venivano istruiti da insegnanti chiamati dall'estero fino a che non si fosse formato un certo numero di elementi locali.

La lunga formazione nelle « case delle tavolette », che, stando ai nostri testi, durava dalla « fanciullezza alla maturità », offriva molte occasioni di comunicare le attività spirituali e quelle specificamente letterarie, e ciò tanto piú in quanto le scuole antiche non erano scuole specializzate con programmi limitati di educazione, ma trasmettevano allo scriba (*dub-sar*) tutto il patrimonio della tradizione spirituale. La formazione scolastica nella Babilonia comprendeva ancora il sumerico quando questo era già scomparso come lingua viva. Perciò accanto al sacerdozio, nel cui culto ebbe sempre un posto preciso la recita di canti nella gloriosa lingua dei sumeri, la scuola divenne il centro che si occupava delle creazioni letterarie sumeriche e che ebbe il compito della loro conservazione e interpretazione fino a epoca tarda. Alla poesia sumerica fu riconosciuto il valore di modello, cosí che non sorprende il constatarne l'influsso continuo sulla letteratura accadica. Quanto la formazione scolastica sia progredita nella scia indicata dalle scuole babilonesi, per esempio nella capitale ittita, Hattusa, o a Ugarit sul Mediterraneo, è dimostrato dai ritrovamenti locali. Come materiale d'insegnamento servivano le raccolte babilonesi, che furono completate appositamente con l'aggiunta alle colonne in sumerico o in accadico di una terza o quarta colonna in ittito, hurrito o nel cananeo della Siria settentrionale.

Messo in rilievo il merito delle scuole per quanto riguarda la conservazione e la trasmissione dei monumenti letterari, resta da completare il quadro con un cenno alle creazioni letterarie dovute ai maestri dell'*é-dub-ba* stessa. La testimonianza dei sumerici *Canti del re*, nei quali i sovrani esprimono il desiderio che « la loro lode nella *é-dub-ba* non cessi mai », è avvalorata da composizioni che, in base al loro contenuto, si dimostrano create nell'*é-dub-ba*, quali per esempio i *Testi sapienziali*, che riflettono gli ideali della scuola, o piú tarde poesie accadiche, comprensibili solo a chi avesse un'educazione letteraria. Accanto ai naturali centri della creazione letteraria, il tempio e il palazzo reale, si pose cosí la scuola, i cui direttori avevano a disposizione l'intero patrimonio della tradizione culturale.

Letteratura sumerica

La scrittura ideata dai sumeri intorno al 3000 a.C. inizialmente aveva un uso limitato all'amministrazione dei grandi templi, che senza questo aiuto rischiava di cadere nel disordine. Solo molto piú tardi — non prima del 2500 a.C., per quanto ci risulta — furono messe per iscritto opere letterarie. Questo lungo lasso di tempo fu d'altronde necessario, dato che la scrittura subí un'evoluzione graduale prima di poter affrontare il suo nuovo compito.

All'origine della tradizione letteraria sono le iscrizioni votive e le iscrizioni dedicatorie per le nuove costruzioni.

Da esse si svilupparono in breve tempo lunghe « iscrizioni storiche » che ancora non presentano gli avvenimenti fedelmente, in forma annalistica, ma che lasciano però trasparire nella formulazione e nella composizione la ricerca di una forma letteraria. Anche nei testi « scolastici » a carattere puramente elencativo può trovarsi un patrimonio letterario che si sottrae alla nostra comprensione appunto perché si è conservato solo in forma di elenchi.

Testi letterari in senso proprio si hanno dopo il 2350 a.C., con brevi « scongiuri » che possono dare solo un'impressione limitata del livello raggiunto dalle prime creazioni letterarie. A quale grado si fosse giunti verso la fine del III millennio, lo indica l'*Inno per una costruzione* del principe Gudea della città di Lagaš (2140 a.C. circa), una composizione unitaria di circa 1350 versi, che ha per oggetto la ricostruzione di un tempio per il dio della città-stato di Lagaš.

L'epoca seguente, quella della terza dinastia di Ur (2110-2010 a.C.), in cui la civiltà sumerica affermò per l'ultima volta anche la supremazia politica di fronte alla popolazione accadica, è stata, come possiamo arguire da indizi obiettivi, soprattutto un'epoca di ricca attività letteraria, sebbene i documenti rimastici siano scarsi. Dobbiamo i testi piú numerosi ai maestri (*um-mi-a*) dell'arte della scrittura del XVIII secolo a.C., di un'epoca dunque in cui il sumerico non esisteva piú, in quanto la lingua parlata dal popolo era già stata soppiantata dall'accadico. I maestri raccolsero i testi sumerici, li trascrissero e li usarono a scuola. Due di queste biblioteche furono scoperte nel corso di fortunati scavi a Nippur e a Ur (qui anzi nei locali di una scuola). In quel tempo furono anche scritti nuovi testi in sumerico; per esempio la maggior parte delle iscrizioni regie dei sovrani di Babilonia, come quella di Ḫammurabi e dei suoi successori.

Sempre alla fine del II millennio, e fino all'epoca del sovrano assiro Assurbanipal (668-626 a.C.) — che si diede a raccogliere con grande zelo tutti i testi letterari o a farli trascrivere per la biblioteca del palazzo reale di Ninive — anzi fino ai secoli dei sovrani seleucidi e arsacidi (dal IV al I secolo a.C.), si copiarono opere letterarie sumeriche, che vennero conservate nelle raccolte. Questi tardi esemplari sono per noi particolarmente importanti, poiché recano accanto al testo sumerico una traduzione interlineare in accadico. Essi costituirono la base per l'interpretazione della letteratura sumerica, in particolare delle tavolette di epoca babilonese antica, tramandata solo in sumerico.

Purtroppo si è conservata fino a epoca tarda solo una piccola parte della ricca tradizione sumerica ancora esistente intorno al 17[illegible] a.C., per esempio i « testi di scongiuri » riuniti in grandi serie, le raccolte di canti e lamenti funebri, alcuni testi epici, poesie didascaliche e proverbi. Non è stato tramandato nulla di quanto aveva riferimento con l'immagine sumerica della divinità del sovrano. Anche una quantità di racconti mitici della poesia sumerica fu vittima di un processo selettivo che del resto colpí pure i monumenti letterari in accadico e che si può definire « canonizzazione della letteratura babilonese ». Ciò ebbe sulla letteratura sumerica un effetto certo piú incisivo che non su quella accadica — la quale anche successivamente era ancora dotata di forza creativa sufficiente — ed è databile intorno al XIII secolo a.C. Quello che dopo d'allora è stato creato in lingua sumerica è di scarsa importanza ed è da considerare solo in rapporto all'evoluzione della poesia accadica.

Nella descrizione della letteratura sumerica non possiamo riferirci ai nomi dei poeti: la poesia orientale antica ci è stata tramandata anonima, salvo rare, piú tarde eccezioni. Solo scribi e copisti hanno indicato casualmente il loro nome.

Anche quando « i canti del re » sono compilati in prima persona, è dubbio che siano da ritenere creazioni dei principi ivi nominati: gli autori sono da cercare piuttosto nei gruppi che per professione s'interessavano di poesia, specialmente fra i maestri dell'*é-dub-ba*, che in certo senso era anche un'accademia reale. Dobbiamo dunque cercare altri criteri di ordinamento. Per fortuna abbiamo a disposizione, almeno per gran parte dei canti tramandatici, l'indicazione del genere poetico apposta dagli scribi stessi insieme alla firma. Essa indica in parte il contenuto della composizione: chiama per esempio « canti eroici » (*šir-namursanga*) i canti dedicati alla dea guerriera della stella Venere. Meno chiari sono invece i casi in cui il genere viene indicato col nome di uno strumento musicale, per esempio « canto col timpano » (*tigi*), « canto di lode di (con l'accompagnamento di) una lira » (*zà-mí*) o « lamento di (con l'accompagnamento di) un tamburo » (*ér-šèm-ma*). Imprecisa e perciò poco utile è anche l'indicazione « dialogo » (*balbal-e*), che viene data a componimenti vari, come canti d'amore cultuali, inni agli dei, e anche una disputa poetica, benché per quest'ultima il termine esatto di *adamanduga* (« tenzone ») esistesse già. Anche i termini relativi agli inni, e al modo di recitarli, all'accompagnamento musicale o alle funzioni del culto, non danno nessun chiarimento. Siamo quindi costretti a trascurare almeno in parte i nomi dei generi poetici e a porre come base criteri formali e contenutistici.

L'unità base della poesia sumerica è il « verso », quasi sempre scritto su una sola riga. Contiene di solito una frase completa ed è legato intimamente alle regole sintattiche tipiche del sumerico. Queste vogliono che tutti gli elementi normali vengano posti all'inizio in una successione discendente dall'elemento piú accentato a quello meno accentato e che il verbo, che può legarsi ai membri nominali della frase per mezzo di molteplici elementi formativi, sia posto alla fine. Cosí il verso sumerico viene a essere costituito da due parti di diversa lunghezza.

Riguardo alle metriche si hanno pochi elementi sicuri poiché è discusso se applicare l'accentazione a noi relativamente ben conosciuta della prosa anche alla poesia, specialmente per i canti recitati con accompagnamento musicale. Poiché il sumerico originariamente conosceva solo vocali brevi e aveva un'accentazione assai marcata, sembra esclusa una metrica quantitativa. Sorprende, specie se prendiamo a confronto la poesia accadica, la diversa lunghezza dei versi che non si potrebbe compensare neppure se si contassero, come nella poesia accadica, solo le arsi fortemente accentate di un verso.

I versi sono raggruppati in strofe in cui il numero dei versi stessi non segue nessuna regola riconoscibile. Tuttavia le strofe sono comunemente basate sull'unità di senso. Spesso la predilezione della poesia sumerica per gli allineamenti paralleli, il corrispondente del parallelismo concettuale di tutta la poesia semitica, conduce a lunghe costruzioni simili a litanie, che hanno largo posto nella poesia religiosa, specie nel lamento o nella supplica, e che si possono far derivare dalle leggi del canto cultuale.

Anche al di fuori dei canti è usuale la ripetizione di strofe o di parti piú lunghe, senza o con piccoli mutamenti: cosí negli scongiuri l'introduzione descrive l'operato dei demoni portatori di malattia e viene ripetuta parola per parola in discorso diretto dal dio della

magia, Asariluhi, davanti al padre Enki. Nel mito della discesa di Inanna agli inferi la dea insegna alla sua accompagnatrice una supplica, che questa poi ripeterà letteralmente davanti a tre divinità diverse. Quanto accade presso ognuna delle sette porte dell'inferno che Inanna deve attraversare viene riferito sempre nella stessa formulazione.

Gli scongiuri hanno una struttura in cui « temi » contenutisticamente ben determinati sono disposti l'uno dopo l'altro senza formule di passaggio. Ne deriva una composizione che procede a sbalzi. Una impressione simile danno anche le poesie mitiche ed epiche.

La poesia sumerica è caratterizzata da una forma linguistica estremamente elevata che ha trovato la sua piú alta espressione in vere e proprie lingue d'arte. Di alcune di esse, ben distinte dalla « lingua normale » (*eme-si-sá*), conosciamo i nomi antichi, come « lingua grande » (*eme-gal*), « lingua alta » (*eme-sukud*), « lingua scelta » (*eme-sùh*). Una particolare forma dialettale chiamata « lingua ampia » (*eme-sal*) viene usata per i discorsi delle donne. Poiché la tradizione in prosa non presenta differenza fra il parlare degli uomini e quello delle donne, evidentemente questa « lingua muliebre » è un dialetto letterario. Lo si incontra soprattutto nei lamenti cultuali recitati in origine da sacerdotesse e piú tardi dal « cantore del culto » (*gala*).

Il mezzo stilistico piú importante è la scelta delle parole, che differenzia l'espressione poetica dalla lingua di tutti i giorni. Con frequenti confronti e paragoni, che a noi però appaiono spesso un po' sbiaditi, la poesia cerca non tanto di raggiungere una certa chiarezza quanto di assicurare all'opera un livello letterario. A questo scopo serve anche il continuo riferimento all'idea di ordine divino, cosí sviluppata nella religione sumerica. L'elevatezza letteraria era perseguita anche in opere profane come le raccolte di leggi, in cui non si poteva certo disporre il testo dei paragrafi in forma poetica; ci si preoccupava però — mediante prologhi nello stile degli inni reali — di mettere in rilievo la relazione esistente tra l'ordinamento regio e l'ordine cosmico voluto dagli dei.

Il gruppo di gran lunga piú ricco di testi letterari sumerici è formato dai canti, che sono anche le creazioni piú alte. Tra essi vi sono gli inni per gli dei, destinati al culto ufficiale, i canti autoencomiastici, posti in bocca a diverse divinità, preghiere per il sovrano, canti di lode per il re, in uso nel cerimoniale di corte. Frequenti sono poi i canti per i templi e le divinità in essi venerate. Un'ampia raccolta che contiene inni per tutti i templi di Babilonia può essere considerata testimonianza della piú antica poesia, poiché la notizia che essa fosse stata eseguita da Enhedu'anna, figlia di Sargon I fondatore della dinastia di Akkad, sembra corrispondere a verità anche se alcune parti sono aggiunte posteriori. A questo genere appartiene anche il grande inno per la costruzione del santuario di Eninnu dovuta al principe Gudea di Lagaš.

Molto numerosi sono infine i lamenti, tipici soprattutto del culto di diverse divinità la cui discesa agli inferi veniva pianta ogni anno. Con catastrofi politiche che ebbero come conseguenza la distruzione di luoghi di culto hanno relazione lunghi lamenti come quello per la distruzione di Ur: essi hanno lo scopo di riconciliare gli uomini con gli dei e convincere questi a tornare sulla terra che irati avevano abbandonato alla distruzione. Sono composti per lo piú nella « lingua muliebre » (*eme-sal*). Vi si esprime in modo suggestivo il compianto per la distruzione dell'ordine voluto dagli dei, con molteplici ripetizioni e con invocazioni in forma di litanie.

Manca un genere letterario per la preghiera privata, sebbene l'epica (ma anche gli inni di Gudea) offra esempi di preghiere, brevi ma ben costruite, a una divinità soccorritrice. Le lettere indirizzate a una divinità non potevano certo offrire un equivalente: esse sembrano piuttosto un'esagerazione letteraria della corporazione degli scribi.

La poesia mitica è rappresentata da un numero ragguardevole di testi. Mancano racconti compiuti della creazione del mondo per la quale abbiamo molte indicazioni che non armonizzano però fra loro. Sono testimonianze di una fase primitiva della religione, quando mancava ancora l'idea di un pantheon comprendente tutta la Babilonia. Molto materiale mitico troviamo nella poesia didascalica, risultato dell'unione tra canto cultuale e narrazione mitica, per lo piú molto abbreviata. A noi pare una forma letteraria poco riuscita, ma aveva forse una sua funzione in determinate feste come « leggenda cultuale ». La poesia didascalica serví a esprimere il tema centrale della religione sumerica, l'ordinamento del mondo per disposizione divina.

La tradizione epica si collega prevalentemente a tre antichi re della città di Uruk nella Babilonia meridionale: Enmerkar, Lugalbanda e Gilgameš. In questi componimenti si riflettono in parte le lotte tra le popolazioni della pianura babilonese e quelle delle zone montuose a est e a nord-est. Il racconto di *Gilgameš* non è ancora divenuto unitario come nella successiva redazione accadica in dodici tavolette, ma viene trattato in almeno cinque singole composizioni poetiche. Il racconto del diluvio, la cui redazione sumerica è frammentaria, non vi è ancora compreso, ma gli episodi della *Spedizione di Gilgameš contro Humbaba, il signore del monte dei cedri*; di *Gilgameš, Enkidu e il toro celeste* e il *Pianto di Gilgameš per Enkidu* sono già presenti come componimenti singoli del ciclo. Molto ampia è la letteratura sapienziale, in cui si comprendono vaste raccolte di proverbi — che costituivano gran parte dell'insegnamento scolastico — favole e parabole che rappresentano il tipo della « favola esopica » e furono tramandate insieme ai proverbi. Rari sono gli indovinelli con le relative soluzioni. Il luogo d'origine di queste raccolte viene rivelato già dalla disposizione secondo « parole-chiavi », che avrebbe fatto onore a un filologo, e anche da un indovinello, in cui si chiede quale sia la casa « in cui entra un cieco e ne esce uno che vede » e si dà come soluzione « la casa delle tavolette ».

Ancor piú chiaramente definite sono le diverse composizioni che si occupano della vita della scuola, delle materie di studio, degli esami e delle benedizioni che merita colui che conosce la scrittura e nella « casa delle tavolette » apprende l'« essere uomo », l'*humanitas*. Alla letteratura sapienziale appartengono anche le tenzoni (*adamanduga*) che presentano la gara fra estate e inverno, fra la pecora divina e il grano, il pesce e l'uccello, l'albero e la canna, il rame e l'argento, la zappa e l'aratro. Ma anche la gara fra il « pastore » Dumuzi e il « contadino » Enkimdu per conquistare l'amore della dea Inanna è rappresentata secondo il modello delle tenzoni, diffuso in ogni tempo

e luogo. Esortazioni morali sono poste in bocca a Ubartutu, padre dell'eroe del diluvio sumerico, Ziusudra. Le istruzioni di un contadino a suo figlio, che danno una descrizione precisa del lavoro dei campi, possono essere considerate una *Georgica* sumerica.

Alla tradizione piú propriamente letteraria appartiene la letteratura « scientifica » che naturalmente prosperava nella « casa delle tavolette ». La sua forma caratteristica è l'elencazione, inizialmente compilata solo in sumerico; poi in sumerico e accadico, marginalmente anche in lingue locali. Il suo carattere « scientifico » può non essere evidente; ma le liste di divinità, che iniziano in epoca antica, sono chiaramente collegate con la cultura teologica. Le frequenti elencazioni di oggetti mostrano il tentativo di trovare un ordine nella molteplicità dei fenomeni. L'esistenza contemporanea di due lingue, sumerico e accadico, e la necessità di avviare scolari che parlavano accadico alla redazione di testi sumerici, favorivano l'interesse per le peculiarità linguistiche. La « scienza » sumerica non arrivò a regole generali, neppure nel campo della matematica, sebbene i testi di questo argomento mostrino un grado d'informazione inaspettatamente elevato.

Questo schizzo della letteratura sumerica, che si attiene alla situazione dell'epoca antico-babilonese (XVIII secolo a.C. ca.), va integrato con un breve cenno a creazioni letterarie posteriori al 1500 a.C. In primo luogo ricordiamo il genere del « lamento per calmare il cuore » (*ér-šà-hun-gá*) con cui la preghiera personale entra nella tradizione sumerica, e degli scongiuri che sono una fusione tra lo scongiuro vero e proprio e la preghiera. È questo un tipo assai diffuso nella tradizione accadica.

Concludendo si può constatare che la letteratura sumerica è in stretta relazione con i diversi aspetti della religione e del culto. Anche composizioni che sembrano avere come oggetto temi profani sono al servizio di idee religiose, quando difendono princípi morali o toccano il tema dell'ordine creato dagli dei e che gli uomini devono cercare continuamente di realizzare. Diversamente dalla tradizione egiziana il problema di una vita dopo la morte non entra nella poesia.

Non tutto quello che è stato composto in sumerico è da considerare esclusivamente creazione sumerica. Il fatto che già prima dell'epoca babilonese antica, da cui deriva la maggior parte dei testi che possediamo, le popolazioni sumerica e accadica fossero vissute fianco a fianco per secoli, ha avuto certamente in campo letterario effetti simili a quelli che si sono avuti nelle arti figurative nelle quali, a partire dal 2350 a.C., osserviamo una fusione di elementi sumerici e accadici.

Letteratura accadica

Le piú antiche testimonianze letterarie in lingua accadica risalgono a epoca di poco anteriore a Ḫammurabi di Babilonia (1792-1750 a.C.) e non sono numerose. Per qualche opera giuntaci in copie di epoche successive si può dedurre, dagli elementi linguistici e dal contenuto, una data di composizione di epoca babilonese antica. È il caso per esempio del cosiddetto *Poema della creazione* (*Enūma eliš*). Al progressivo scomparire della poesia sumerica dopo il 1500 a.C. corrisponde una ricca espansione della letteratura accadica specie quando, a partire dal 1300 a.C., anche l'Assiria vi diede apporto.

Le trascrizioni conservateci risalgono in gran parte all'epoca dell'impero neo-assiro (880-613 a.C.) — epoca che si dimostra sotto molti punti di vista estremamente ricca — e specialmente alla grande biblioteca di Assurbanipal a Ninive, e all'epoca neo-babilonese (625-539 a.C.). Testi successivi risalgono anche al I secolo a.C. Alle testimonianze babilonesi e assire si aggiungono poi i testi antico-babilonesi della Susa elamica e della capitale dell'impero ittita nell'Asia Minore dal XIV al XIII secolo a.C. La grande diffusione della letteratura accadica è dimostrata dal ritrovamento di un frammento della VII tavola del *Poema di Gilgameš* del XIII secolo a Megiddo (Palestina) e dai testi letterari ritrovati insieme alla corrispondenza diplomatica nella residenza reale di Amarna (XIV secolo) nell'Alto Egitto. Di epoca neo-assira sono i resti di una biblioteca scolastica a Harrān in Mesopotamia. Particolare importanza hanno le tavolette della seconda metà del II millennio, poiché per quest'epoca sono molto scarse le testimonianze tramandate nella madrepatria. Intorno al 1300 a.C. alla letteratura in accadico fu data una forma ben definita, grazie alla quale i testi non presentano che discordanze minime. Come la letteratura sumerica, anche l'accadica fu sottoposta a un processo di selezione che sacrificò un certo numero di antichi componimenti mitici, ma diversamente dalla letteratura sumerica creò ancora molto di nuovo dopo il 1300 a.C.

Anche la tradizione letteraria in accadico è prevalentemente anonima. Solo per alcune composizioni conosciamo i nomi degli autori. Nel mito del dio della peste, Irra, viene raccontato che il dio stesso rivelò le parole del testo, durante un sogno a un uomo di nome Kabtilanimarduk e che questi poi le ripeté « senza togliere o aggiungere una riga ». Il *Poema acrostico sulla misera condizione dell'uomo* o *Ecclesiaste babilonese* contiene nelle sillabe iniziali delle sue ventisette strofe il nome dell'autore Šaggil-kinam-ubbib. Come autore della « redazione ninivita » del *Poema di Gilgameš* è dato Sin-liqi-unnini. Si tratta però di eccezioni che del resto servono poco dato che non disponiamo di notizie attendibili su questi autori, né possiamo, in base ai loro nomi, arguire l'età dei componimenti poetici.

Anche per i canti accadici, come per quelli sumerici, troviamo indicati i generi, quali « canzone » (*zamāru*), « canto di gloria » (*zamār tanittī*), « preghiera » (*ikribu*), « parole per l'elevazione delle mani » (*inim-inim-ma-šu-il-la-kam*). Queste annotazioni sono cosí rare che usarle per una suddivisione è impossibile.

Come nella poesia ugaritica ed ebraica, nel « verso » accadico non si tiene conto del numero delle sillabe e della loro quantità metrica, bensí solo delle arsi fortemente accentate. Le sillabe atone fra le arsi possono essere da una a quattro. Le arsi cadono sulle sillabe che portano l'accento anche nella pronunzia in prosa. La poesia piú antica predilige il verso di due emistichi con due arsi ciascuno, che però nella stessa strofa può alternarsi con versi di quattro o cinque arsi. Le opere meno antiche usano spesso versi piú lunghi che a volte risultano sovraccarichi. Due versi formano per lo piú un'unità costruita spesso sul principio del parallelismo, e che di regola contiene una frase completa. Due o tre distici formano una strofe, mentre

nella poesia piú recente sono frequenti anche strofe piú ampie. Spesso al distico che chiude la strofa si aggiunge un quinto emistichio. Dalla poesia sumerica è ripresa la ripetizione in crescendo di distici. La collocazione in forma di litania è però molto piú rara. Nuovo è il mezzo stilistico dell'acrostico, che appare in componimenti posteriori al 1000 a.C.: ogni strofe o addirittura ogni verso di una strofe inizia con un particolare segno sillabico, e da tali sillabe disposte l'una accanto all'altra risultano una formula religiosa, il nome dell'autore e simili.

L'età antico-babilonese ha creato per l'espressione poetica una lingua d'arte che si pone come «dialetto innico-epico» accanto ai contemporanei dialetti non letterari. Questa lingua d'arte spesso mostra forme piú antiche di quelle della prosa contemporanea. Sono evidenti tendenze arcaicizzanti e che testimoniano di una certa insicurezza. La lingua d'arte del dialetto innico-epico e quella della cancelleria di Ḫammurabi sono messe a confronto nel modo piú evidente nel codice di leggi di questo sovrano, nel quale le due forme linguistiche sono usate rispettivamente la prima nel prologo e nell'epilogo, la seconda nel testo delle leggi.

La testimonianza piú ampia del dialetto innico-epico è il *Poema della creazione* (*Enūma eliš*) giuntoci solo in copie tarde. È significativo che non siano redatti nella lingua d'arte del dialetto innico-epico i brani in antico-babilonese del *Poema di Gilgameš*, la cui lingua è simile al contemporaneo dialetto babilonese meridionale. Evidentemente il materiale relativo a Gilgameš non era considerato alta letteratura, ma godeva di grande favore nella tradizione popolare. È proprio dell'antica lingua d'arte l'uso di numerosi vocaboli che non ricorrono nella lingua non letteraria o ricorrono con un significato del tutto diverso. La scelta di questi vocaboli è cosí frequente in certi testi che questi potevano essere compresi solo da una cerchia limitata di esperti. Le spiegazioni necessarie erano contenute in diverse raccolte lessicali, soprattutto nelle grandi liste di sinonimi o nei commentari a singole opere letterarie.

A differenza della poesia sumerica che, specialmente nei generi piú elevati manca di chiarezza, la poesia accadica è caratterizzata da una plastica evidenza espressiva. In ciò la poesia segue la tendenza alla chiarezza propria dell'accadico. A questo scopo i mezzi sono forniti da un ricco patrimonio di termini primari per oggetti — ampliato considerevolmente da numerosi prestiti dal sumerico e da una possibilità quasi illimitata di derivazioni nominali dal verbo, che a sua volta è molto differenziato.

Il confronto piú illuminante con la poesia è offerto dall'arte plastica neo-assira la cui inarrivabile finezza di rappresentazione — specie nelle scene di caccia — presenta molte analogie. Ma già i monumenti dell'arte figurativa propriamente accadici risalenti alla dinastia di Akkad (2350-2150 a.C.), testimoniano chiaramente lo spirito di osservazione e il rigoroso impegno formale della stirpe accadica.

Basti un esempio nella tradizione letteraria. La ricca letteratura sumerica degli scongiuri, nonostante le varie descrizioni di demoni che portano malattia, non ha creato nessuna immagine viva del loro aspetto e della loro opera: lo scongiuro accadico invece descrive in pochi versi la figura e l'opera di Lamaštu, demone del puerperio:

La figlia di An conta giorno per giorno le donne incinte,
cerca le partorienti,
enumera i loro mesi, incide i loro giorni sulla parete.
Sulle partorienti ha posto lo scongiuro:
«Portatemi i vostri figli, li voglio allattare,
voglio porre le mie mammelle alla bocca delle vostre figlie.»

La letteratura accadica, cosí come ci è conservata, non è pensabile senza il modello della poesia sumerica che fin dalle origini e durante un'evoluzione di quasi due millenni la influenzò e che fu determinante proprio per la poesia, piú recente, di origine quasi sempre dotta. La dipendenza dai prototipi sumerici appare evidente dal fatto che ai generi sumerici corrispondono quasi sempre tipi simili in accadico. Cosí per esempio il piú importante monumento della storia religiosa accadica, il *Poema della creazione* (*Enūma eliš*), è rivestito della forma della poesia didascalica, di origine sumerica. L'influsso sumerico è visibile perfino nei particolari, negli epiteti innici, nei modi di dire figurati.

Quanto al contenuto, l'adozione di temi provenienti dalla letteratura sumerica non è meno evidente. Le narrazioni intorno a Gilgameš, alla discesa di Ištar agli inferi, a Etana, al diluvio e al dono della vita eterna a Ziusudra, il Noè sumerico, esistevano già nella tradizione sumerica prima di diventare oggetto della poesia accadica. Le arti figurative mostrano che gli accadi già dopo il 2350 a.C. avevano ripreso i temi della mitologia sumerica; dobbiamo perciò credere a una piú lunga evoluzione all'interno della tradizione accadica, della quale ci mancano però testimonianze letterarie contemporanee. Anche per la letteratura sapienziale la poesia accadica si rifà a piú antiche opere sumeriche. Alle tenzoni in questa lingua si aggiungono composizioni come la disputa fra bue e cavallo o fra tamerisco e palma da dattero. Il problema del «giusto sofferente» è stato trattato spesso nella tradizione accadica, come già nella sumerica.

Nonostante queste strette relazioni la poesia accadica è tutt'altro che una continuazione delle creazioni piú antiche. Proprio le piú antiche testimonianze illustrano meglio il suo patrimonio caratteristico, tanto che proprio in questo periodo sembra raggiunto l'incontro felice, testimoniato nell'arte figurativa già verso la fine del III millennio, tra cultura letteraria e creazione indipendente. Solo piú tardi, quando la vitalità della poesia accadica comincia a indebolirsi, l'eredità sumerica appare come un impedimento.

La lirica accadica è varia. I generi tramandatici, evidentemente piú legati all'uso cultuale che a intenti letterari, non possono ancora essere classificati chiaramente. L'inno agli dei ha come tema centrale la lode della potenza divina. In particolare ricordiamo l'equo giudizio del dio del sole, che compensa già in questa vita le azioni oneste, ma castiga la malvagità in colui che la compie e nella sua discendenza. La preghiera, che può essere a favore del sovrano, è per lo piú breve. Parti liriche figurano pure nei proemi delle iscrizioni votive e dedicatorie di nuove costruzioni. Solo Ištar, la dea della guerra e dell'amore, recita — come nella poesia sumerica — la lode di sé stessa. All'inno sono affini la preghiera di lamento e quella di espiazione che solo in casi rari è preghiera espiatoria privata; per lo

piú è parte di liturgie pubbliche. I canti d'amore, dei quali purtroppo è rimasto ben poco, fanno parte anche del culto ufficiale.

Le piú antiche testimonianze di preghiere sono le cosiddette « preghiere di aruspicina » al dio del sole e della tempesta o agli dei della notte, dai quali dipende la riuscita dell'osservazione delle vittime. La preghiera privata ha la stessa struttura della « preghiera-scongiuro ». Questo genere si è sviluppato evidentemente nella seconda metà del II millennio, poiché manca nella tradizione babilonese antica. L'esempio piú antico viene da Hattusa. Negli scongiuri in forma di preghiera, cui si accompagnava un sacrificio molto semplice, c'è all'inizio la lode di un dio; seguono i lamenti del supplice sui propri dolori, la confessione dei peccati, la preghiera e infine una formula di ringraziamento e di benedizione. Nonostante il nome di questo genere l'elemento magico è assai ridotto.

Un grande sviluppo ebbero gli scongiuri accadici. A quelli dell'epoca antico-babilonese contro il demone femminile del puerperio, Lamaštu, si aggiunsero verso la fine del II millennio copiose raccolte che avevano lo scopo principale di contrastare con pratiche di « magia nera » gli incantesimi di streghe e stregoni o di eliminare le conseguenze di ogni sorta di mancanze cultuali o morali, commesse anche inconsciamente. Le preghiere agli dei del pantheon babilonese che vi sono incluse si mantengono nelle parti liriche introduttive entro la tematica delle « preghiere-scongiuri ». Nei lunghi « cataloghi di peccati » riscontriamo un ritorno alle filastrocche in forma di litania dei canti cultuali sumerici. Tra gli scongiuri sono nuovi i testi di « magia bianca », soprattutto gli incantesimi amatori.

La tradizione mitica non è molto vasta: ciò dipende in parte dal fatto che le varie narrazioni cosmogoniche erano state presto sostituite dal *Poema della creazione*, che aveva raggiunto grande autorità. Particolare significato hanno quei componimenti epici e mitici che possiamo seguire nella loro formazione dall'età antico-babilonese fino al I millennio. Sono l'epos di *Atramhasis*, « l'intelligentissimo », del *Re Etana*, « che portò dal cielo la regalità » e infine il *Poema di Gilgameš*.

L'epos di *Etana* ha trovato forma stabile solo nel I millennio; era sorto, in dialetto assiro, sulla base di tradizioni orali nell'epoca antico-babilonese, in Assiria, alla fine del II millennio. Le varianti di contenuto fra le diverse redazioni sono irrilevanti.

Diverso è il caso del *Poema di Gilgameš*. La redazione accadica di epoca antico-babilonese rappresentava già una variazione notevole rispetto alle singole narrazioni sumeriche: l'epos unitario di Gilgameš e della sua ricerca dell'immortalità sorse da racconti vivi fra il popolo. La risposta alla domanda circa il valore della vita è estremamente pessimistica: unico valore è l'amicizia, anche se il fato voluto dagli dei le ha destinato una fine precoce. L'ultima redazione, compilata nel XIII secolo da un poeta di nome Sin-liqi-unnini, indicata come « redazione di Ninive » o *Poema delle 12 tavole*, ha tolto all'opera la sua voluta semplicità, ne ha arricchito e raffinato la stesura. Forse è da attribuire a Sin-liqi-unnini l'inserzione della storia del diluvio, narrata in epoca antico-babilonese nell'epos di *Atramhasis*. Un'aggiunta è comunque la XII tavola che dà una traduzione letterale della seconda parte del mito sumerico di Gilgameš e dell'albero *halub*.

Certo essa è stata inserita perché contiene l'interrogatorio dello spirito del morto Enkidu circa le regole degli inferi.

Alla fine del II millennio appartengono trattazioni epiche di avvenimenti storici del piú recente passato create specialmente in Assiria, ma anche nella Babilonia cassita. Tema erano le ripetute lotte fra i due paesi all'epoca di Assuruballit I e Tukulti-Ninurta I (XIV-XIII secolo a.C.). Tendenze politiche si ritrovano anche nell'epos del dio della peste Irra, che descrive i molteplici perturbamenti causati in Babilonia da potenze ostili, raffigurate dal dio che tutto distrugge. Dopo la lotta autodistruggitrice di tutti i popoli stranieri fra loro, « risorgerà l'accadico, li farà tutti crollare ». Senz'altro tendenzioso è il componimento diffamatorio contro Nabonide, ultimo re babilonese, nato nella cerchia dei sacerdoti di Marduk a Babilonia, in cui viene celebrata la vittoria del sovrano achemenide Ciro.

La letteratura sapienziale in accadico segue per gran parte la via tracciata dalla poesia sumerica. Questo vale specialmente per il genere delle « tenzoni ». Il problema del « giusto sofferente » era stato trattato in forma poetica in età antico-babilonese; la tradizione tarda conosce altre due ampie composizioni note sotto il titolo di *Io voglio lodare il signore della sapienza* e di *Ecclesiaste babilonese*, un canto acrostico. Una satira di data tarda è il *Dialogo fra servo e padrone* in cui per la prima volta riecheggia il tema *ubi sunt, qui ante nos*. Nel racconto del *Povero di Nippur*, certo già noto in età medio-babilonese, si narra l'astuta vendetta di un povero cittadino contro il capo della città che lo aveva trattato indegnamente. Non fa meraviglia che una storia simile si ritrovi nelle *Mille e una notte*.

Un'evoluzione particolare della letteratura accadica si può osservare nelle « iscrizioni reali », dove la tradizione babilonese si differenzia da quella assira in un modo caratteristico. Mentre fra i babilonesi l'iscrizione reale si sviluppa quasi esclusivamente come dedica di edifici, in composizioni estese, nelle quali però non ha posto l'accenno ad avvenimenti politici, fra gli assiri il tipo delle iscrizioni-annali giunge a un alto grado di perfezione letteraria. Da Sargon II d'Assiria (721-705 a.C.) fino ad Assurbanipal (668-626 a.C.) si compie sotto i nostri occhi un processo letterario al cui culmine stanno gli *Annali di Assurbanipal*, di circa 1300 righe. Qui l'elaborazione letteraria divenne a tal punto fine a sé stessa che la preoccupazione annalistica andò perduta. A un tipo letterario antico, la lettera a una divinità, si fece ricorso nella grandiosa relazione di Assurbanipal, fatta dal re alla divinità del regno, Assur, sulla sua ottava campagna.

Come già nella letteratura sumerica, la produzione « scientifica » è curata e ampliata anche dagli accadi. Ricordiamo innanzitutto la letteratura divinatoria per la quale non esistevano modelli sumerici, anche se quel popolo conosceva pure diverse pratiche che si pensava servissero a scrutare il futuro. L'esame delle viscere delle pecore sacrificate, del volo degli uccelli, del fumo, l'interpretazione dei sogni e dei fenomeni celesti, nulla è sfuggito al desiderio di una classificazione divinatoria. Sia ricordato per inciso che l'astrologia del I millennio si trasformò in una scienza del cielo e delle costellazioni, e che ivi l'antichità classica vide il nucleo della « scienza caldea ».

Piú vicina a noi è la « scienza storica » dell'antico Oriente, rappresentata da liste di re assiri e babilonesi, da storie « sincroniche » e

singole cronache. Gli autori, appartenenti alla casta sacerdotale, vedono lo sconcertante susseguirsi di epoche di fioritura e di miserandi declini come effetto della religiosità del re, per la quale egli riceve la ricompensa divina, e delle sue mancanze contro la volontà superiore che perciò dispone la caduta del sovrano. Una tale concezione della storia è già anticipata nell'interpretazione sumerica della *Caduta della città di Akkad* che però si potrebbe considerare influenzata dallo spirito accadico.

La letteratura accadica, senz'altro la piú ricca e, insieme alla sumerica, la piú duratura nella tradizione orientale antica, è volta, come la sumerica, soprattutto ai problemi della religione babilonese, legata alla vita terrena. Nel suo sorgere e nella sua evoluzione essa fu indissolubilmente congiunta alla poesia sumerica che agí in un primo tempo come incentivo e poi anche come ostacolo. Lo stretto nesso con la religione limitò le sue possibilità di sviluppo a cominciare dal momento in cui la vita spirituale babilonese si orientò verso la pura conservazione del passato. Il momento venne quando l'esigenza religiosa, che appare nel tema del «giusto sofferente», non trovò nessuna vera soluzione, e a chi dubitava venne indicata solo la religiosità tradizionale, che era appunto l'oggetto dei dubbi.

Il lento estinguersi della letteratura babilonese aveva poi altre cause esterne: in Assiria cessò per molti secoli, con la caduta di Ninive (613 a.C.), ogni tradizione scritta; nella Babilonia l'uso della lingua accadica si estinse lentamente. Al suo posto subentrò l'aramaico, adottato dagli Achemenidi (539-330 a.C.), dopo la presa di Babilonia, come lingua ufficiale della parte occidentale dell'impero. All'aramaico si collega l'uso dell'alfabeto consonantico, ideato dai fenici, cosicché l'uso e la conoscenza del cuneiforme restarono limitati agli astronomi e agli astrologi di poche scuole.

Letteratura hurrita

Benché gli hurriti (o curriti) fossero insediati in Mesopotamia insieme ad altre popolazioni già dalla fine del III millennio a.C., e avessero avuto un ruolo numericamente importante in gran parte della Siria e della Palestina fino all'invasione dei «popoli del mare», a noi non è giunto quasi nulla delle loro creazioni letterarie. Le piú antiche testimonianze della loro lingua sono, a prescindere da nomi propri, un'iscrizione reale proveniente dalla Mesopotamia, posteriore alla dinastia di Akkad; e piú tardi alcuni rituali per il culto provenienti da Mari sul medio Eufrate, del 1750 a.C. circa. Benché sia dunque possibile contare almeno da quest'epoca su testi letterari in lingua hurrita, gli scavi in diverse località con popolazione prevalentemente hurrita, come Nuzi, vicino all'odierna Kirkuk (XV-XIV secolo a.C.), non hanno dato nessuna testimonianza letteraria, ma solo documenti legislativi e amministrativi, formulati in un accadico barbarizzato.

Fatta eccezione per alcuni frammenti provenienti da Ugarit — che, scritti nell'alfabeto consonantico creato per il cananeo, non sono per il momento decifrabili — quasi tutto ciò che conosciamo della letteratura hurrita proviene dalla capitale dell'impero ittita, Hattusa, nell'Anatolia centrale. Il forte influsso hurrito sulla dinastia del nuovo

impero ittita (1450-1250 a.C.) vi aveva introdotto anche miti e culti hurriti. Ne sono testimonianza le citazioni in hurrito inserite in un certo numero di rituali ittiti. Componimenti indipendenti sono rari e conservati solo in frammenti. Appartengono a essi il mito di Tešup e dei fiumi, frammenti del mito di Kumarbi e di una traduzione dall'accadico del *Poema di Gilgameš*. La maggior parte di questi componimenti ci è conservata in traduzioni o rifacimenti ittiti nei quali il carattere hurrito è evidente nei nomi di dei, persone, luoghi, regioni e fiumi. Ricordiamo i miti di Kumarbi, di Gurparanzah, del demone serpente Hedammu, di Ištar e della montagna Pisaisa, le favole di Appu e dei suoi due figli e della coppia di pescatori senza figli e del trovatello, e infine la saga del cacciatore Kessi. È molto forte nella poesia hurrita l'influsso di concezioni babilonesi come quella sumero-accadica dell'avvicendarsi di generazioni di dei.

Letteratura ittita

I documenti scritti dell'Asia Minore ittita risalgono a epoca precedente al 1800 a.C.; ci sono giunti però testi letterari solo in trascrizioni del XIV e XIII secolo, fatta eccezione per poche iscrizioni storiche. La molteplicità degli elementi di questa letteratura corrisponde alla molteplice suddivisione etnica dell'Asia Minore e alle intense relazioni con i paesi confinanti. Insieme all'uso del cuneiforme vennero introdotti componimenti poetici accadici e perfino sumerici. Alla popolazione pre-ittita, i «(proto)cattici», si fanno risalire frammenti in lingua (proto)cattica che venivano ancora recitati in età ittita nel culto di antiche divinità locali, benché la lingua non fosse quasi piú compresa. La prassi conservativa del culto portò anche alla stesura di componimenti in due lingue apparentate all'ittito, il luvio e il palaico, parlati nel sud-ovest e nel nord dell'altopiano anatolico. Lo strato piú recente è quello hurrito. La maggior parte dei testi sono però in lingua ittita: si tratta di creazioni autonome, ma anche di imitazioni di modelli stranieri, cioè accadici, hurriti e cananei.

Poiché la durata della letteratura ittita è piuttosto breve, non è possibile scorgervi, diversamente che per la tradizione accadica, una evoluzione interna. Solo il mito di Illujanka è conservato su un'unica tavoletta in due redazioni, la prima delle quali è indicata come non piú usata nel culto, ed è quindi la piú antica.

La poesia ittita, come tutta quella dell'antico Oriente, è per lo piú anonima. Spesso sono ricordati, specie in sillogi rituali, autori che sono in genere sacerdoti. A essi si può attribuire la raccolta e la messa per iscritto — non la paternità — dei miti, canti e scongiuri contenuti in quelle sillogi. Un'eccezione rappresentano forse le preghiere, che danno come autori re e regine ittiti. Nella preghiera di Puduhepa, sposa di Hattusili III, si ricorda l'origine hurrita della regina in un modo cosí personale che è impossibile non sia ella stessa l'autrice.

Gli scribi ittiti usavano solo raramente termini particolari per indicare i generi letterari. I generi stessi non sono distinti cosí nettamente come nella tradizione sumerica e accadica.

Il mito di Telepinu, a esempio, è inserito in un rituale per placare l'ira divina.

La conoscenza attuale della metrica e della poesia ittita è ancora scarsa. Già il fatto che gli scribi non dispongano i versi su singole righe — come nella letteratura sumero-accadica — rende difficile dividere prosa e poesia versificata. Se però il mito di Ullikummi viene indicato come « canto », si deve pensare a una poesia in versi. È ancora aperto il problema se vi si debbano contare le sillabe o le arsi accentate. La disposizione strofica è indicata spesso con tratti divisori orizzontali. Il numero dei versi di una strofa singola non aveva evidentemente regole.

Una lingua d'arte poetica analoga al « dialetto innico-epico » dell'accadico non è stata sviluppata dagli ittiti. La loro forza riposa su un'arte narrativa plastica affine alla visuale accadica, dalla quale però si discosta per una capacità di creazione piú ingenua e libera. Del dio della tempesta, per esempio, si dice che nell'eccitazione dell'ira « si mise lo stivale sinistro al piede destro e lo stivale destro al piede sinistro » e ciò non ha paralleli nella poesia dell'Oriente antico. Questa ingenuità può apparire talvolta primitiva, come quando nell'invocazione al dio del sole si aggiunge: « Per il figlio dell'uomo, per il cane, per il maiale, per gli animali selvaggi dei campi tu, o dio del sole, pronunci il tuo giudizio giorno per giorno ». La figura del parallelismo è nota agli ittiti ma non è un mezzo stilistico essenziale.

La lirica ittita ha creato in una serie di preghiere grandi opere d'arte. Nelle preghiere al dio del sole si manifesta il riflesso di credenze religiose diffuse nella Babilonia. Creazioni originali sono le ampie « preghiere di penitenza e di supplica » dei re e delle regine. All'accenno a vecchie mancanze verso gli dei, che vengono riconosciute anche quando vanno a discapito dei sovrani precedenti, si unisce nelle preghiere per la peste di Mursili III la richiesta al dio della tempesta di Hatti e agli altri dei di accettare le offerte propiziatorie e di non distruggere con la peste i pochi uomini rimasti e che ancora possono offrire vittime agli dei. Poiché al furoreggiare della peste si aggiunge anche la defezione di provincie periferiche dell'impero ittita, il re ricorda che gli dei con la loro collera danneggerebbero solo il proprio dominio, e li prega di mandare la peste sui paesi ribelli.

Nella tradizione mitica e in genere nei testi narrativi appare evidente quanto del patrimonio straniero gli ittiti hanno ripreso e rielaborato. Se si toglie ciò che è di origine hurrita o attribuibile allo strato etnico (proto)cattico, come il mito di Telepinu, i miti del serpente Illujanka e il *Poema di Gilgameš* — ripreso dalla civiltà sumero-accadica — e il mito cananeo di Aširtu e Ilkunirša, resta poco di veramente ittita. Lo stesso si può osservare anche in relazione alla mitologia sumerica e accadica. Sembra importante il confronto fra la redazione ittita e quella accadica del *Poema di Gilgameš*. La prima è decisamente piú breve. Il materiale, che nella redazione « ninivita » comprende le tavolette I-V, è riunito in una sola tavoletta. Sono omessi tutti gli episodi che si riferiscono a Uruk, la città di Gilgameš nella Babilonia meridionale. Per contro viene descritta particolareggiatamente la spedizione contro Humbaba, signore della foresta di cedri nelle montagne della Siria, un ambiente noto all'ascoltatore ittita.

Molto sviluppate sono le iscrizioni reali di contenuto storico e in genere tutto ciò che riguarda l'ordinamento dello stato e i rapporti con l'estero. A questo proposito ricordiamo le istruzioni per impiegati della corte e dello stato, i riti per il giuramento dell'esercito, il cosiddetto « giuramento dei soldati », i testamenti politici, i trattati di stato regolanti le relazioni internazionali, e infine numerosi rituali di feste: solo l'osservanza attenta delle molteplici prescrizioni di culto conservava al re e al paese il favore dei « mille dei ». L'iscrizione reale a carattere annalistico è già testimoniata nel XIX secolo: in essa la serie conturbante degli avvenimenti è osservata da un punto di vista unitario. Questa stessa caratteristica appare perfettamente sviluppata nell'autobiografia di Hattusili III *Voglio proclamare il giusto governo di Ištar, e gli uomini devono udire*. A differenza delle iscrizioni reali sumeriche e accadiche quelle ittite non parlano mai della costruzione di edifici.

Nella letteratura « scientifica » prevalgono i « presagi », in parte derivati dalla tradizione babilonese. Ricordiamo inoltre un genere caratteristico dell'epoca del Nuovo Impero ittita: la raccolta di prescrizioni per l'acclimazione e l'addestramento dei cavalli da tiro, che nomina come autore un uomo di nome Kikkuli, del paese di Mitanni, un hurrito. Testi analoghi e contemporanei si trovano in Assiria e a Ugarit sul Mediterraneo. Raccolte di questo genere si comprendono se si pensa che in quell'epoca il carro leggero da combattimento era l'arma decisiva in una battaglia.

È certo significativo il fatto che i numerosi generi della letteratura sapienziale sumerica e accadica non abbiano corrispondenti nella letteratura ittita. La letteratura ittita, che può vantare di essere la piú antica in una lingua indoeuropea, ha per oggetto prevalentemente il mondo degli dei e i loro rapporti con il re e con il paese di Hatti. L'idea centrale è quella della responsabilità del sovrano come rappresentante terreno degli dei. La ricerca di un comportamento conforme a giustizia è presente nelle leggi, nelle istruzioni, nei trattati di stato e nelle narrazioni storiche, mentre i rituali e le rubriche liturgiche, assai frequenti, hanno lo scopo di assicurare agli dei le vittime e le feste da essi prescritte poiché mancanze ed errori provocano l'ira e la vendetta degli dei. Con quanta accuratezza gli ittiti cercassero in questo di mantenere antiche tradizioni, è dimostrato dal fatto che i culti della popolazione ittita venivano ancora eseguiti quando ormai i relativi canti (proto)cattici non erano quasi piú compresi. Questa preoccupazione può spiegare anche l'accoglimento dei miti stranieri. La tradizione ittita si interrompe improvvisamente con la invasione dei « popoli del mare » intorno al 1200 (allorché venne distrutta anche la capitale). Non sappiamo se essa si sia conservata o per lo meno sia stata trasmessa oralmente nella zona centrale dell'Anatolia. È certo però che quella parte della popolazione rifugiatasi allora nella Siria settentrionale, ove si fermò fino all'VIII secolo, portò nella nuova patria l'antico patrimonio letterario.

Letteratura ugaritica

Negli scavi eseguiti da archeologi francesi a partire dal 1929 a Rās Šamrā, l'antica Ugarit, sul Mediterraneo, vennero alla luce, negli strati del XIV e XIII secolo a.C., insieme a tavolette in cuneiforme

babilonese anche tavolette in una scrittura sconosciuta. Si riuscí a decifrarle abbastanza presto, e risultò che questa scrittura alfabetica di circa trenta segni era usata soprattutto per la lingua semitica locale, ora chiamata ugaritica dal nome della località di ritrovamento. Essa appartiene al gruppo delle lingue cananee, ed è dunque la piú antica lingua affine al fenicio e all'ebraico. I testi contengono, oltre a lettere e a documenti legali e amministrativi, un certo numero di testi letterari, per lo più miti e poemi epici. Quali testimonianze dell'antica mitologia cananea — che noi, fatta eccezione per qualche accenno dell'Antico Testamento, conosciamo ben poco, e solo attraverso frammenti dei *Phoinikikà* di Filone di Biblo — essi suscitarono grande interesse, e confermarono che la fonte citata da Filone, Sanchuniatone — che pare sia vissuto prima della guerra di Troia — è degna di fede. Rende piú difficile l'interpretazione delle testimonianze letterarie di Ugarit il fatto che tutti i testi ritrovati sono frammentari e il linguaggio poetico è spesso oscuro.

Sebbene nella redazione scritta dei testi poetici non sia indicata la suddivisione in versi e strofe, la struttura formale è chiarissima: come nel verso accadico ed ebraico contano solo le arsi fortemente accentate, fra le quali può trovarsi un numero qualunque di tesi. Il verso è costituito per lo piú da due emistichi di tre arsi ciascuno. Per ottenere un effetto di contrasto vengono avvicinati versi di diversa struttura. Si ritrova in qualche testo una suddivisione in strofe, non precisamente determinabili nella loro lunghezza, ma costituenti sempre periodi di senso compiuto. La stilistica adopera tutti i mezzi già noti dalle parti poetiche dell'Antico Testamento. L'elemento formale di base è il parallelismo. La posizione della parola nel periodo è libera entro i limiti imposti a ogni lingua semitica. I frequenti paragoni creano una notevole evidenza d'immagine. Per il nostro gusto essi sono un po' esagerati; per esempio quando di Keret che piange i figli morti si dice: « Le sue lacrime cadono a terra come scicli, il suo letto è inzuppato di pianto ». Ma proprio queste figure si adattano al carattere generale della poesia ugaritica, che presenta gli dei come uomini ingigantiti, con passioni, esigenze, usanze umane portate all'eccesso. Non sappiamo con certezza se per l'espressione poetica sia stata creata una forma linguistica corrispondente, per esempio, al « dialetto innico-epico » dell'accadico; conosciamo troppo poco, infatti, la lingua non poetica che dovrebbe permettere il confronto.

I testi ugaritici, la cui revisione, secondo le notizie dei colophon, è stata curata in parte dal re Niqmaddu II (intorno al 1350 a.C.), contengono, nel ciclo relativo al giovane dio Baal o *Poema di Baal*, soprattutto miti raggruppabili sotto il titolo un po' vago di « miti della vegetazione ». Baal, presentato come dio della tempesta e della pioggia, muore per mano di Môt, la personificazione della morte. L'uccisore cade vittima della terribile vendetta della sorella di Baal, Anat. Entrambe le divinità risuscitano e si misurano ancora una volta in una grande lotta. È cosí rappresentato il susseguirsi delle stagioni con il continuo mutare della vegetazione.

Nel *Mito di Aqhat* l'incontro fra l'eroe semidio e la battagliera Anat diventa conflitto quando Aqhat si rifiuta di dare alla dea l'arco da lei desiderato. Il poema piú umano è la *Leggenda del re Keret*, al quale, dopo la perdita dei figli, il dio supremo del pantheon, El, dona altra discendenza; lo guarirà inoltre, piú tardi, da una grave malattia.

La « canzone » è testimoniata solo da pochi esempi, che, in confronto alla poesia accadica, sembrano composti in modo straordinariamente libero. In un canto di lode a Ningal, sposa del dio della luna, Jarchu, è inserito il racconto della ricerca della sposa di Jarchu in forma di narrazione mitica in parte dialogata. Una *Liturgia di lamentazione*, motivata da una grave catastrofe politica, contiene testi di accompagnamento per sacrifici, con le ripetizioni caratteristiche di questo genere. Una *Preghiera di supplica* a El e agli altri dei, pure appartenenti al culto ufficiale, è caratterizzata da una serie di brevi invocazioni che danno alla supplica una grande forza espressiva.

Oltre ai testi letterari nella lingua cananea di Ugarit le tavolette in scrittura alfabetica contengono alcuni frammenti poetici in lingua hurrita, non ancora del tutto decifrati, che hanno potuto essere riconosciuti quasi solo per i nomi hurriti delle divinità, per esempio Kumarbi.

Ugarit, al confine tra le zone d'influenza ittita ed egiziana, era una fiorente città commerciale, in cui venivano smistate le merci dell'entroterra del vicino Oriente provenienti dall'Egitto e dalle isole mediterranee. Come nelle altre città della costa fenicia anche qui venivano facilmente assimilati elementi estranei, pur se difficilmente conciliabili. Nonostante gli svariati motivi d'ispirazione provenienti dall'esterno e il fatto che vicino ai cananei vivesse una fitta popolazione hurrita, la poesia ugaritica appare, almeno esteriormente, unitaria, diversamente dalla tradizione ittita, in cui l'appartenenza etnica è già visibile nel nome della divinità. Questo vale sia per l'aspetto formale sia per quello contenutistico. Come la tradizione ittita, anche quella di Ugarit s'interruppe intorno al 1200 a.C., quando la città fu distrutta dai « popoli del mare », ma continuò nell'ambito fenicio, del quale anche Ugarit faceva parte. Perciò essa poté prolungarsi nel I millennio.

La letteratura dell'Oriente antico sorse dal piccolo germe della poesia sumerica. Si sviluppò con gli accadi, finché nel II millennio, specie nei secoli dal 1400 al 1200 a.C., non si estese a tutto il vicino Oriente. Avvenimenti politici alla fine del II millennio ne limitarono l'evoluzione, e la distruzione e lo spopolamento dell'Assiria la ricondussero alla sua terra d'origine, la pianura babilonese. L'espansione degli aramei e dell'aramaico, e la diffusione dell'alfabeto consonantico fenicio, di uso semplice rispetto alla difficile scrittura cuneiforme, posero fine alla sua lunga tradizione.

Con questo schizzo sommario degli avvenimenti esteriori non abbiamo dato però un panorama completo dell'espansione della letteratura antico-orientale. L'Antico Testamento per esempio, nonostante la sua originalità, non si è sottratto del tutto all'influenza delle creazioni babilonesi. Il racconto del diluvio e le relazioni innegabili dei salmi d'Israele con le preghiere accadiche ne sono prove eloquenti. Da quando poi i miti del ciclo di Kumarbi sono noti nella loro redazione ittita, anche il vecchio problema dell'influsso della poesia orientale antica sul mondo greco primitivo appare in nuova luce. Non si può piú negare che certe rappresentazioni mitologiche della *Teogonia*

e di *Le opere e i giorni* di Esiodo contengano una componente orientale. Non si potrà neppure piú escludere che anche il babilonese *Poema di Gilgameš*, di cui è noto ora il passaggio a hurriti e ittiti, e in generale la lirica e l'epica orientale antica, abbiano influenzato, tramite i fenici, la poesia greca primitiva.

Adam Falkenstein

LETTERATURA EGIZIANA

L'Egitto ha prodotto nell'antichità, oltre a un'architettura e un'arte plastica monumentali, anche un'importante letteratura. Dopo il consolidamento dello stato unitario sotto il governo del faraone divinizzato, si fusero in una civiltà comune dapprima i diversi gruppi locali dell'epoca neolitica, poi le due regioni dell'Alto e Basso Egitto (ca. 3000 a.C.). Grazie all'isolamento del paese, le tribú indigene — in parte beduine, in parte contadine — poterono sviluppare in tutta spontaneità il proprio genio naturale. Gli egiziani crearono la loro letteratura non solo senza subire apprezzabili influssi esterni, ma anche senza rifarsi a precedenti storici. Infatti è probabile che essi abbiano inventato le loro forme letterarie senza la minima possibilità di appoggiarsi a una cultura piú antica, e che si siano foggiati in modo autonomo i mezzi linguistici piú congeniali: un vanto che non possiamo attribuire ai popoli « classici » dell'antichità. Le categorie poetiche e stilistiche, cosí affermatesi, sopravvissero per alcune migliaia d'anni, suscitando una eco in Israele, nell'antichità greco-romana e persino nell'Occidente, ed è probabile una loro penetrazione anche in Asia. Nonostante il declino dei creatori, esse divennero inalienabile patrimonio della letteratura mondiale.

La letteratura egiziana, creazione nuova in senso assoluto, mostra nel suo spirito di essere molto vicina alla vita. Sebbene fin dagli esordi denoti una tendenza all'oggettività, una ricerca formale, tuttavia il primo stimolo rimane la vita stessa.

Nella valle del Nilo l'esistenza fu molto varia — il lavoro dei contadini nella campagna, degli artigiani nei quartieri urbani, del funzionario statale nella burocrazia e del sacerdote nel santuario —, e altrettanto multiformi furono le espressioni della letteratura, arricchite e affinate nel corso di quasi tremila anni. Indipendentemente dalla loro situazione storica e sociale, la vita degli egiziani si svolse sempre e ovunque su due piani, che realizzano però una superiore unità. Alla vita terrena, che si doveva gustare con i sensi, seguiva necessariamente una seconda vita: la morte, che gli egiziani consideravano come un'esistenza terrena prolungata senza fine nell'eternità. Anche di qui attinsero, come nessun altro popolo al mondo, ispirazione letteraria, non soltanto descrivendo e interpretando l'ambiente naturale dell'uomo, con le divinità a lui familiari, anch'esse coinvolte nell'eterno mutare delle cose, ma cercando di dare un

significato al mistero della morte. Gli sforzi letterari dedicati a questo secondo regno della vita sono un costante completamento dei sepolcri monumentali e delle piramidi faraoniche, piú famose della non meno splendida e ricca « letteratura dei morti ».

Scrittura e letteratura

Anche in Egitto l'epoca storica si differenzia dalla preistorica per la presenza di una scrittura. Mentre la preistoria ha lasciato utensili e oggetti d'arte muti, l'uomo egiziano della I dinastia (ca. 3000 a.C.) era in grado di fissare concretamente pensieri e fatti. La scrittura geroglifica, già perfetta verso il 2800 a.C. (fine della II dinastia), si basava su un sistema misto ideografico e fonetico: non ebbe quindi mai un carattere simbolico. La si adoperò — questo è un particolare significativo — in un primo tempo solo per documentare eventi storici. Essa risale quindi a finalità pratiche, non culturali, anche se le piú antiche testimonianze scritte, come le tavolette in ricordo di alcuni avvenimenti e le palette di belletto della I dinastia, furono il primo nucleo di due generi letterari: i documenti commemorativi per il palazzo e per il tempio.

Già nei sepolcri e monumenti funebri dell'Antico Regno (2800-2200) si fece largo uso delle epigrafi, poste come didascalie sui bassorilievi: presto il loro numero fu grandissimo. Contemporaneamente a questa scrittura monumentale geroglifica, sorse la scrittura ieratica, un corsivo rapido che si scriveva con penna e inchiostro su tavolette lignee, pergamena e soprattutto sul papiro appositamente preparato; con la scrittura ieratica si cominciarono a fissare, e quindi a conservare nel tempo, non solo notazioni di carattere pratico, ma anche concetti e contenuti piú elevati. Tuttavia la scrittura non fu creata in funzione diretta della letteratura e non ha prodotto, da sola, opere letterarie, ma ha piuttosto contribuito al loro ulteriore sviluppo e, soprattutto, alla loro diffusione. Che nell'antico Egitto letteratura e scrittura non si siano associate immediatamente, appare dal fatto che nella regione nilotica esistette una letteratura orale molto tempo dopo l'invenzione della scrittura. Questo fenomeno si ripete altrove, anche nell'Europa moderna, ma stupisce di notarlo proprio nella civiltà egiziana, per altri aspetti vistosamente dominata dalla scrittura. Nella sua forma primitiva la letteratura orale ebbe carattere magico e ingenuamente narrativo. Il piú antico gruppo di testi affidati alla memoria (ma non per questo necessariamente preistorici) si può classificare nei seguenti generi minori: la formula magica, destinata a vincere gli ostacoli della vita quotidiana, la formula rituale, che doveva sottolineare lo svolgimento di una cerimonia sacra, il canto di lavoro, spesso dialogato, sorto per accompagnare certi atti.

Del resto non ebbero bisogno della scrittura per diffondersi, né l'inno, nato dal culto di una comunità di fedeli, e spesso ridotto a semplice canto corale, né il lamento, che in ultima analisi è l'opposto del canto di giubilo.

Altre forme orali miravano invece a comunicare alcuni fatti: cosí la favola d'animali, che anche durante il Nuovo Regno (1300 ca.) pare si sia limitata a raffigurazioni su *ostraka*, senza nessun testo

scritto; o i miti e le leggende, che raccoglievano quanto il popolo amava raccontare su divinità e santoni. Mentre le formule rituali si rifanno di frequente ai miti, spesso citandoli addirittura, cosí che si è tentati di riunire questi frammenti in un racconto, le leggende, un tempo diffuse tra il popolo, e narranti vita e fatti di famosi visir, uomini saggi, costruttori, medici, pittori, sono attestate da documenti occasionali e secondari, per esempio epigrafi di pellegrini sulle tombe di santoni e su alcuni oggetti sacri, come i bronzi votivi del santo Imhotep (greco: Imuthes).

Pur senza disconoscere la tenacia con cui il popolo tramanda a memoria le proprie peculiari, originarie creazioni letterarie, è comunque evidentissimo il vantaggio di fermare per iscritto testi non puramente pratici, nei quali il giuoco dei rapporti umani, sublimato dalla letteratura, sia ormai fissato in una convenzione stabile, oppure testi rituali da ripetersi nel culto delle divinità e dei morti secondo una particolare tecnica di esecuzione.

Se era superfluo, per la stessa brevità delle frasi, registrare in un libro un canto di lavoro che doveva accompagnare atti monotoni e ripetuti (ma esso appare in forma sommaria come didascalia di scene di lavoro nelle pitture tombali), il rotolo di papiro fu però sempre un sussidio indispensabile per il sacerdote che doveva affrontare il complicatissimo cerimoniale e le numerose formule di uso; il rito sacro diventava cosí una recita letta, il sacerdote si trasformava — questo è un particolare significativo — in « lettore ».

L'utilità di scrivere sui rotoli di papiro è a un tempo pratica e letteraria. Dagli eventi storici dapprima annotati in modo sommario nacquero presto gli annali, e ne risultò poi una letteratura di carattere archivistico, che ordinava la storia come una merce in un deposito. La forma dell'*onomastikon* sorse invece dalla registrazione di materiali in lunghe liste corredate di indice (si pensi solo all'enumerazione dei villaggi che costellavano il corso del Nilo), mentre ai formulari dei testamenti (*imj.t-pr*, testamento, letteralmente « inventario della casa ») si giunse dando valore giuridico alle liste di utensili domestici. Inoltre, grazie alla scrittura, si potevano codificare antichi testi magici, proverbi rituali, inni, non solo per poterne disporre piú agevolmente, ma anche per conservarli e trasmetterli sotto forma di libro sacro. Sono di questo tipo i *Testi delle piramidi* e i *Testi dei sarcofagi*, che per lo piú ci sono giunti in forma epigrafica, il *Libro dei morti*, divenuto di fatto un testo sacro che si trova in tutte le tombe, e le guide per l'aldilà del Nuovo Regno, che ispirano le pitture delle tombe reali descriventi il viaggio del sole attraverso la notte colma di pericoli demoniaci.

È difficile valutare oggi nella sua intensità l'enorme zelo per la scrittura, vivissimo soprattutto nelle « case della vita », cittadelle di studiosi e scolari; ricopiando i libri costoro apprendevano lingua e scrittura del presente e del passato, erano convinti di poter giungere alla perfezione grazie alla letteratura classica, e « proteggevano » la « vita » del re e degli dei, cioè aiutavano a conservare il mondo tradizionale, serbando per i posteri le opere antiche. Nelle « case della vita » si composero o ricopiarono opere religiose — come per l'appunto il *Libro dei morti* e moltissimi inni — e profane, soprattutto opere di letteratura amena, ma anche scritti scientifici di matematica

e medicina. Istituzioni originariamente indipendenti tanto dal culto quanto dallo stato, le « case della vita » negli ultimi anni del Nuovo Regno e nell'epoca tarda (dopo il 1150 a.C.) dipesero in misura sempre maggiore dai grandi santuari di Eliopoli, Menfi, Ermopoli, Tebe.

Questa passione per la scrittura, senza pari nella storia universale, non si reggeva certo solo su presupposti pratici. Lo scrivere aveva per l'egiziano un valore in sé; questa attività aveva ai suoi occhi uno splendore metafisico. Scrivere, cioè non solo chiamare il mondo per nome nella pienezza dei suoi fenomeni, ma anche rendere visibili le cose della vita grazie alle categorie figurate dei geroglifici, e celebrare sempre di nuovo il loro essere nell'immagine scritta: questo era per l'egiziano il modo piú congeniale per capire e dominare il mondo. Cosí il vero egiziano è innanzitutto uno scriba, non solo perché conosce la scrittura, ma perché in tal modo con lo spirito domina tutta la vita della regione nilotica.

Ma il mondo della scrittura non poteva esaurirsi nel libro di papiro: la creazione linguistica tendeva invece a tornare nel mondo « visivo », fuori dall'isolamento dei libri, nei templi, nei sepolcri che mediante i geroglifici esprimevano l'universo e dove la parete monumentale, la stele, l'obelisco, il basamento e il pilastro dorsale della statua hanno sempre ospitato testi letterari. Si teneva cosí conto dell'esigenza, tipica per gli egiziani, di proclamare solennemente, porre in evidenza plastica, commemorare in monumenti. Forse il lettore dotto scorgeva in ogni segno della scrittura ieratica, fattasi astratta, il geroglifico corrispondente, ma l'occhio godeva ancor piú per il fascino dei policromi segni figurati della scrittura monumentale. Ideogrammi ripetuti e segni determinativi visualizzano sotto molti aspetti il tema trattato. Un'impressione visiva congiunta a un desiderio di gioco è all'origine della famosa « scrittura enigmatica » — che cifra deliberatamente parole e ortografia —, ma spiega anche il successo degli scritti ornamentali incisi sui monumenti e disposti secondo diverse direzioni di scrittura (orizzontale destrorsa e sinistrorsa, verticale dall'alto in basso) per rendere piú evidente la struttura della poesia. Basta citare un esempio solo, la « stele poetica » di Thutmose III, nella quale i versi ripetuti a mo' di litania sono verticali e precedono le frasi pronunciate una volta sola, che appaiono invece nelle linee orizzontali.

Allo scrivere come attività umana essenziale, corrispose in Egitto una non meno forte passione per la lettura. Gli analfabeti erano considerati socialmente inferiori, o addirittura inesistenti, mentre lo scriba egiziano non si accontentava di creare, scrivere, copiare, compilare, ma leggeva anche moltissimo, cosí nelle biblioteche delle « case della vita », come nella sua raccolta privata, spesso anche in pubblico. Il gusto della lettura favorí l'uso di incidere sui grandi edifici testi talora appositamente creati come forme epigrafiche. Infatti mentre alcune delle leggende rituali scritte sulle pareti dei templi sono semplici copie di testi papiracei, l'autobiografia del titolare del sepolcro — sviluppatasi dalla semplice lista di titoli — è un genere letterario esistente solo in questa forma epigrafica. Non possiamo ancora dire se i canti conviviali, i canti di danza e quelli posti nella bocca di arpisti — che accompagnano come didascalia scene di banchetti — abbiano effettivamente avuto la forma con la quale ci sono stati trasmessi.

Chi siáno stati i lettori appassionati di epigrafi funerarie, è noto. Furono abitanti del luogo o visitatori delle grandi necropoli giunti da lontano — per lo piú funzionari e sacerdoti — spinti ai sepolcri di antenati e contemporanei sia dalla pietà, sia dall'interesse per i testi e le immagini che potevano vedere. Da queste iscrizioni il morto li invitava, chiedendo una preghiera o una libazione d'acqua. Talora i pellegrini stessi hanno lasciato traccia di sé per l'eternità in un'epigrafe che esprimeva la loro soddisfazione di lettori. Non erano solo persone semplici o giovani sognatori, ma anche persone mature e di prestigio; lo dimostra, sulla tomba tebana di Kenamun, che risale all'epoca di Amenofi II (1430 a.C.), un'epigrafe con il nome di Paser (ca. 1280 a.C.), un visir di Ramessese II. Quando l'accesso al tempio era difficile, un ricchissimo « materiale di lettura » — letteratura, nella concezione egiziana — era a disposizione almeno sulle mura esterne e nelle corti aperte, su pareti, statue, steli.

Il libro scritto, cioè il rotolo di papiro che biblioteche private e pubbliche conservavano gelosamente, mantenne però sempre un valore indiscusso. A Tebe, non lontano dal tempio funerario di Ramessese II, si è ritrovata una cassetta di legno con testi importantissimi, tra i quali i famosi *Papiri del Ramesseo*; questi documenti (ora nell'University College di Londra) rappresentano la biblioteca di un narratore di storie e incantatore della XIII dinastia (ca. 1750 a.C.) e dimostrano che le raccolte private possedettero, già relativamente presto, un numero notevole di libri. Il carattere individuale delle collezioni risalta ancor piú dalle etichette per cassette di libri, che nell'epoca del Nuovo Regno servivano in parte come *ex libris*, in parte come indici tematici; erano fatte di un materiale speciale, simile alla maiolica, dipinte con figure e inserite nei coperchi lignei delle cassette. In modo analogo, l'antologizzazione di brani tratti da diversi libri e riuniti in un nuovo rotolo testimonia il gusto di un determinato bibliofilo o copista.

Generi, forme, evoluzione

La letteratura egiziana non costituisce un tutto omogeneo, ma ci appare in una pluralità di forme difficili da definire in base ai concetti solitamente adoperati. Gli egiziani stessi non hanno creato una teoria letteraria né come precettistica né come classificazione *a posteriori*. Forme nuove sorgevano di volta in volta dalle mutate situazioni di vita, e se erano valide e generalmente riconosciute, iniziavano una tradizione, che, nonostante molte variazioni, durava a lungo. Tuttavia non è facile avere un'idea precisa delle forme letterarie come grandezze ben definite, già per motivi esterni: quella che noi definiamo « la » letteratura egiziana, è solo una minima parte della sua consistenza primitiva. Basandosi sugli *ostraka* ieratici di scolari e scribi, che spesso riproducono solo poche righe dell'originale, Georges Posener ha parlato di « schegge » letterarie che lasciano indovinare un « regno sconosciuto », ma non bastano per valutarne l'effettiva estensione. Se poi si considera che finora si è analizzata e interpretata con i mezzi piú evoluti della moderna filologia solo una minima parte di quanto conosciamo, ogni giudizio definitivo pare ancora

prematuro. Per classificare la letteratura egiziana, sia pure a grandi linee, si ricorre volentieri a categorie riassuntive, come « letteratura funeraria », « narrativa », « sapienziale », ecc. Sono schemi pratici utilissimi, ma non si deve dimenticare che, secondo concetti letterari precisi, riuniscono elementi eterogenei. Il termine « letteratura funeraria » vale per ogni testo destinato alle tombe, sia che si tratti di iscrizioni parietali su pietra (per esempio i *Testi delle Piramidi*), o di iscrizioni su legno (*Testi dei sarcofagi*) o di rotoli di papiro (*Libro dei morti*). Sotto questo termine riassuntivo si comprendono testi funerari reali e testi scritti per privati, formule che il morto stesso doveva pronunciare nell'aldilà e formule che il sacerdote recitava per lui sulla tomba. Accanto a rituali di resurrezione stanno formule per il traghettatore delle anime, inni agli dei, incantesimi, per non parlare della diversa origine dei testi stessi o dei brani che li compongono. Le iscrizioni spesso premesse ai *Testi dei sarcofagi* del Medio Regno e alle formule del *Libro dei morti* del Nuovo Regno, con funzione magica, rivelano altre motivazioni ancora. Infine, accanto alla letteratura funeraria riconosciuta come « canonica », esiste una produzione, alquanto piú varia, designata come « apocrifa » e che in base al contenuto si suole anche definire con il titolo generale di *Guida per l'aldilà*: sono testi come il *Libro del viaggio attraverso l'eternità*, il *Libro delle due vie*, il *Libro delle porte*, il *Libro del respiro*, ecc. Queste diversissime descrizioni del mondo sotterraneo con i suoi demoniaci abitanti furono usate sulle pareti delle tombe reali nel Nuovo Regno — benché per lo piú senza nessun riferimento al destino personale del morto — e in epoca tarda furono poste, scritte su papiro, nelle tombe dei privati.

Questi brevi cenni bastano a mostrare che il termine complessivo di « letteratura funeraria » vale solo in senso generale, mentre sarebbe ancora da definire, in base alla struttura interna dei testi, una vera coerenza letteraria. Analogo è il caso della cosiddetta letteratura narrativa. Anche qui, elementi assai eterogenei sono raccolti sotto il comune elemento ordinatore di un discorso narrativo. Cosí per esempio, accanto alla storia « a scatola » del *Papiro Westcar*, con i suoi racconti magici, troviamo il racconto-cornice del *Contadino eloquente*, il cui protagonista, non ottenendo giustizia nel corso di una lite, si difende con sempre nuovi ed elaborati discorsi, e inoltre il romanzo picaresco di *Sinuhe*, la *Storia dei due fratelli*, la narrazione a fondo storico del *Racconto di Sekenenre e Apofi*, o la fatale storia del *Principe predestinato*. È dunque evidente che il concetto di narrativa non stabilisce demarcazioni, ma piuttosto le sfuma.

La letteratura sapienziale ha un contenuto ugualmente eterogeneo. Vi troviamo infatti, accanto ai numerosi *Ammaestramenti del padre al figlio*, opere di tendenza politica o discussioni sul tema della teodicea. È vero che, classificando gli scritti pervenutici in base al loro contenuto, li si apprezza piú come fonti per una storia della cultura, che come prodotti letterari: ma ciò ha una sua legittimità per il fatto che gli egiziani non hanno mai vagheggiato la forma per sé stessa, ma l'hanno sempre vista in funzione di un certo contenuto.

Per concludere quanto si è detto, ricordiamo qualche altro genere letterario, senza pretese di completezza e di sistematicità: il dialogo, la novella regia, i detti e le compilazioni gnomiche, l'autobiografia, i rituali e le formule liturgiche, l'inno, la preghiera, la lirica. Non meno interessante della presenza di certi generi e forme, è la mancanza di altri; nella letteratura egiziana non esistono l'epica, il dramma, quel tipo di romanzo che, sul modulo delle *Etiopiche* di Eliodoro, si può definire « a due protagonisti » (un genere, questo, da cui derivò piú tardi il romanzo d'amore, a differenza, per esempio, del romanzo d'avventure). Una composizione poetica come la *Battaglia di Kheta* ha ben pochi caratteri in comune con l'epopea omerica (la quale del resto ha influito piú tardi sul ciclo demotico di *Petubasti*), e l'azione rituale di Abido per la morte di Osiride non ha nulla della tragedia di Eschilo e dei suoi successori.

Chi cerca la probabile ragione di questi vuoti nella letteratura egiziana deve cominciare con qualche considerazione di carattere generale: non si giunse all'epica, perché gli egiziani, che vissero in uno spazio chiuso e furono legati a un concetto statico del tempo, non sentirono mai l'impulso a prolungare l'attimo fuggente, cioè il tempo, cantando fatti eroici come fa l'epopea antica (André Jolles). Non poteva neppure nascere un vero dramma, perché agli egiziani era fondamentalmente estranea l'idea del tragico, o al massimo cercavano di manipolarlo con la magia. L'assenza del romanzo a due protagonisti si può spiegare col fatto che agli egiziani mancò una concezione del mondo dualistica, cosicché essi non distinsero neppure tra un mondo superiore e un mondo inferiore, tra quello della luce e quello dell'oscurità. Perciò fu per loro inconcepibile rappresentare un'unica vicenda di due persone, attribuendo i loro incontri all'intervento celeste e le loro separazioni alle potenze sotterranee. L'assenza di tutte queste forme letterarie, essenziali invece per il mondo antico e per la cultura occidentale, dipende anche dalla mancanza, presso gli egiziani, del nostro concetto di libertà, sorto assai piú tardi.

Per quanto riguarda il corso della letteratura egiziana, vi si osservano mutamenti, forme nuove, variazioni molteplici, mai però una vera evoluzione. In particolare è fallito il tentativo di rilevare, a esempio nella narrativa, l'affermazione di un individualismo accentuato, il lento « risveglio dell'individuo » (M. Pieper). Piú tardi, certo, sorsero generi nuovi (come nella lirica), dai quali traspare una diversa concezione della posizione dell'uomo nel mondo. Se, sulla scorta di un piú copioso materiale, potessimo tracciare una specie di storia della letteratura egiziana secondo i nostri metodi correnti, un egiziano che tornasse nel XX secolo vi riconoscerebbe ben poco dei veri impulsi artistici del suo tempo. Piuttosto, con la sua mentalità non storicistica, ci chiederebbe se abbiamo ben compreso, apprezzato, goduto la composizione delle varie opere, la struttura dei periodi, lo stile, la scelta delle parole, le allusioni sottili: perché nella letteratura egiziana, come altrove in Oriente, la padronanza degli strumenti linguistici ha un ruolo veramente essenziale.

Lingua, stile, poeti

Nessuna lingua di cultura può essere seguita attraverso i millenni cosí bene come l'egiziana, nonostante le difficoltà dovute alla sua imperfetta riproduzione nella scrittura geroglifica, che ci lascia

all'oscuro del vocalismo. Non intendiamo approfondire qui la posizione particolare dell'egiziano tra le altre lingue camito-semitiche; tanto piú indispensabile ci pare dunque richiamare il suo carattere e la sua storia, specialmente per ciò che concerne la sintassi, importantissima per lo stile e la letteratura. A differenza delle lingue europee, è frequente, oltre a un chiaro uso della proposizione verbale, la proposizione nominale, che non ha determinazioni temporali. Questo tipo di frase, che non scomparve mai del tutto (nel neoegiziano può « nominalizzare » perfino i verbi), rivela due tendenze contrastanti, delle quali una potrebbe essere definita « statica », l'altra « dinamica ». È caratteristico che nell'ambito del sostantivo (l'elemento statico), i concreti superino di molto, anche nel numero, gli astratti e i collettivi. All'evoluzione della lingua parlata, che divisa in vari dialetti giunse direttamente dall'Antico al Nuovo Regno, si sovrappose nel Medio Regno una lingua letteraria ben riconoscibile: l'egiziano classico. Questa lingua si compiace di riesumare forme grammaticali arcaiche, soprattutto nei costrutti con frasi verbali, e di normare le locuzioni del neoegiziano parlato, secondo un ideale di scelta e di raffinatezza che vuole esprimere le sfumature piú sottili, ma che spesso ci appare manierato. Le norme stilistiche divennero sempre meno rigide, come si nota dal diverso ritmo della lingua a partire dalla fine dell'Antico Regno. Nella frase classica l'elemento di maggior rilievo appariva sempre alla fine, quando non era posto all'inizio a scopo enfatico. Nel libero collegamento delle parole, si rivela la tendenza a una maggiore mobilità espressiva. Lo spostamento, ora citato, del « peso » dalla fine all'inizio della frase testimonia un processo emotivo, probabilmente connesso con qualche esperienza storica del popolo egiziano; si è tentati di pensare alla fine dell'epoca delle piramidi con la detronizzazione del dio sole.

Le prime forme linguistiche speciali affiorarono nel rituale magico. A questo proposito dobbiamo ricordare, oltre alla iterazione di un'espressione, semplice o complessa, forme volutamente oscure, giochi di parole: « ti accosti (*sachek*) al cielo come Orione (*Sachu*) », oppure: « prendi (*šesep*) la tua veste di luce (*sešep*) », etimologie: « Io, Hekaib, fui un vero dominatore di cuori (*heka-ibu*) », ecc.

L'uso dell'allitterazione mostra quanta importanza ebbe il suono in queste e in altre figure. Diffusissimo fu anche il parallelismo, che accoppiava due membri di un periodo, dal punto di vista del contenuto, secondo un principio di identità, antitesi, equivalenza, analogia o conseguenza. Con piú schemi a coppie (fino a quattro coppie), si potevano realizzare combinazioni artificiose sul genere dei nostri schemi strofici. Accanto al merismo (scomposizione della frase in una parte positiva e una negativa) sta per esempio il chiasmo (parallelismo incrociato) e accanto all'ellissi, l'amplificazione. L'aggruppamento di molti versi, oltre alla successione litanica, nel Medio Regno diede luogo a forme strofiche. È chiaro che elementi costitutivi di queste forme poetiche furono un complesso di suoni, il ritmo, e in certi casi anche un metro (per quanto riusciamo ad arguire attraverso la scrittura). Abbiamo già osservato come i testi trovarono spesso nella registrazione scritta un sostegno visuale, in quanto la disposizione dei versi aiutava a chiarirne la struttura. Inoltre nei papiri si usava scrivere in rosso gli inizi, i capoversi, i finali, per staccarli dal testo

scritto in nero, e si separavano le frasi con un punto rosso, che però aveva funzioni ortografiche piú che stilistiche.

Queste forme proprie della lingua elevata della poesia, appaiono anche nella prosa narrativa, senza però schemi rigidi. I racconti del Medio e Nuovo Regno si valgono della scelta dei vocaboli per accentuare determinati toni narrativi, e impreziosiscono lo stile con parallelismi e antitesi. Non vogliamo dilungarci nei particolari, ci basta sottolineare ancora come ogni sfumatura linguistica rechi un proprio contributo espressivo. La lingua dei rituali mirava cosí a rievocare tangibilmente la potenza degli dei, degli spiriti e dei morti, e la cosiddetta letteratura sapienziale si sforzava di rivelare la « via di Maat (Giustizia) », mentre nei testi piú legati alla vita quotidiana si nota spesso un vivo senso dell'umorismo. Non esiste una vera letteratura umoristica in Egitto, ma a giudicare dalle scene ritratte nei sepolcri dell'epoca delle piramidi e dagli schizzi sugli *ostraka* del Nuovo Regno gli egiziani seppero cogliere molto bene il lato comico di una situazione o di un carattere. Scherzo e ironia raggiungono livello artistico nella *Satira dei mestieri* o *Insegnamento di Khety*, che sotto forma di ammonimenti di un padre al figlio denigra tutti i mestieri artigianali mettendone in luce con sarcasmo i lati peggiori, e salva solo la purissima professione dello scriba. Non stupisce quindi che quest'opera del Medio Regno abbia avuto tanta importanza nella formazione degli scribi posteriori. Di spunti mordaci è ricca anche la corrispondenza di due contabili, uno dei quali si diverte per la dabbenaggine dell'altro e lo mette alla berlina, chiamandolo ciarlatano e biscazziere (*Papiro Anastasi I*).

Che il genere satirico risalga a epoca antichissima, è dimostrato da un frammento in cui è denunciata l'immoralità della tarda epoca delle piramidi, esemplificata dalla relazione illecita tra un re e il suo generale. Qui, in paragone allo stile letterario di altri generi, è singolare la frequenza di parole come « deridere », « oltraggiare », « millantare », « offendere ».

Data la grande importanza della lingua nella letteratura egiziana, ci si potrebbe chiedere quali siano i singoli artisti della lingua, i « poeti »: ma questa domanda corrisponderebbe piú alla mentalità europea che a quella egiziana. Infatti il bisogno di spiegare l'opera poetica attraverso la persona dell'autore e la sua biografia è una concezione legata alla moderna idea di genio, che gli egiziani non avevano affatto.

È da ricordare qui che nel culto dei morti il figlio (talora sostituito da un sacerdote), quando recava offerte alla tomba del padre, si rivolgeva a lui come « io a te ». Analogamente si comportava il re (o il sacerdote del tempio) sacrificando a un dio: « io ti do... ». È d'altronde istruttivo che nel momento in cui la frase rituale diventava « letteratura » o « libro sacro » si passava alla terza persona, perché l'« io » personale doveva venir stilizzato in un generico « egli ». Nell'inno, invece, che sicuramente fu creazione collettiva, si preferiva ricorrere alla prima persona plurale: un'altra prova che gli egiziani, nella letteratura lirica e religiosa, evitavano di mettere in rilievo l'individualità poetica. Tuttavia esistono alcune testimonianze individuali, per esempio preghiere agli dei, ove chi parla si pone consapevolmente come io. Un altro esempio è la lirica amorosa del Nuovo Regno, in

cui il soggetto esprime liberamente i propri sentimenti personali. L'io che appare nella letteratura sapienziale non si presenta invece mai come persona in carne e ossa. Il lettore s'inganna se crede di ravvisare in Ptahhotep, Khety o Amenemope il poeta stesso, perché questi personaggi appartenevano molto piú alla letteratura che alla vita, proprio come un Orfeo o un Ossian. Il fatto che l'autore si riveli almeno come luogo comune letterario, proprio attraverso gli insegnamenti etici piú elevati, porta a concludere che egli si presenta non già quale creatore di cose nuove, ma quale esponente tipico dei saggi che avevano custodito l'ideale etico tradizionale. In ogni caso, la maggior parte del patrimonio sapienziale, che può essere attribuito in realtà a molti autori dei quali non si è mai saputo il nome, dopo il crollo dell'Antico Regno fu ascritto all'uno o all'altro saggio e talora redatto in un racconto-cornice. A dire il vero, gli egiziani non fecero differenze tra i vari sapienti. La piú severa analisi moderna della letteratura sapienziale medioegiziana ha solo potuto riconfermare che i suoi elementi provenivano da un solo e unico ambiente: quello degli scribi. Il *rech-ichet* (letteralmente: colui che conosce le cose riposte), subentrato all'*ir-ichet* (colui che esegue le cose) cioè il sacerdote, ebbe, verso la fine dell'Antico Regno, un destino straordinario: i *rech-ichet*, unitisi dopo la rivoluzione di Menfi alla *élite* che si era rifugiata a Eracleopoli nel Faijjūm, svilupparono colà una elevata produzione letteraria, in evidente contrasto con la decadenza politica di quell'epoca di transizione. Quando nel Medio Regno la situazione politica si stabilizzò, il patrimonio letterario da loro creato, e la cui estensione ancora oggi ci sfugge, fu sottoposto all'opera di adattamento e di compilazione già citata.

In questa forma divenne, insieme con le opere piú antiche, la letteratura egiziana classica *tout court* e fu trasmessa immutata nella scuola. Al seguito degli scribi sorse una vasta, vivace classe intellettuale con profondi interessi letterari: tuttavia non ne uscí nessuna personalità nel senso di solitaria grandezza che noi cerchiamo nel poeta.

La letteratura egiziana e il mondo

La letteratura egiziana, oltre a influssi diretti sulle letterature d'Israele, greco-romana e derivate, esercitò un influsso sotterraneo che spesso doveva dare i suoi frutti nei secoli successivi. Non sappiamo quanto sia stata larga l'azione, palese od occulta, della letteratura egiziana sul mito, le leggende e il patrimonio narrativo (le cosiddette «forme semplici» della letteratura): si tratta di contenuti troppo generali perché si possa attribuire a un nesso causale la loro comparsa in luoghi eventualmente vicini. Sarà quindi difficile dimostrare una relazione diretta quando, per esempio, il motivo del sacco d'avena, ben noto dal racconto egiziano della *Presa di Joppe*, ricorre nella postomerica *Iliupersis*, o quando il cosiddetto motivo di Putifarre della *Storia dei due fratelli* torna nell'episodio biblico di Giuseppe, o la *Favola della testa e delle membra* riappare nell'apologo di Menenio Agrippa, mentre il *Giudizio fra Verità e Menzogna* riemerge nella moderna favolistica slava (M. Pieper). L'accordo di forme artistiche nettamente definite ha maggior rilievo che la «migrazione dei motivi», sempre possibile ma sempre di dubbio accertamento nella letteratura popolare.

Per limitarci ai casi importanti, è ormai provato che le storie reali ebraiche, con la precisa descrizione di un sovrano che si consulta e delibera in varie circostanze, si rifà al modello egiziano della «novella regia». È del pari certo che i motivi e le forme del *Cantico dei cantici* derivano dalla poesia descrittiva, un genere particolare della lirica amorosa egiziana, a noi pervenuta in stato assai frammentario. Nel *Libro di Giobbe*, invece, appare evidente l'influsso degli *onomastikà* — liste di nomi delle cose piú importanti del mondo (G. von Rad) — e del dialogo usato negli scritti filosofici egiziani (che nello stesso tempo appare anche nella teodicea babilonese). La già citata *Satira dei mestieri* ha un seguito nell'*Ecclesiastico* (38, 23-24) mentre i canti degli arpisti egiziani, assai simili per il tono al *carpe diem*, trovarono eco nell'*Ecclesiaste* (2,24 ss.; 3,12 ss.; 9,7-9). Infine nei *Proverbi di Salomone* (22, 17-23, 11) ritroviamo alla lettera interi passi dell'*Insegnamento di Amenemope* (secolo XII-XI a.C.). In base a fondati argomenti filologici è ormai abbandonata la tesi che attribuiva l'*Insegnamento di Amenemope* a un ebreo egiziano già al corrente dell'*Ecclesiaste*. Anche se il salmo 104 che glorifica il creato non si rifà direttamente al famoso *Inno ad Aton* di Ekhnaton (infatti dopo la morte di questo faraone eretico, tutta la sua letteratura venne distrutta), esso ha forse come modello alcuni inni posteriori che lodavano il miracolo della nascita e della conservazione del mondo, per opera di un altro dio diverso da Aton.

Non minore fu l'influsso degli egiziani sulla letteratura greca e quella ellenistico-romana. Risale a tempi antichissimi l'adozione delle *Guide per l'aldilà* da parte della letteratura funeraria orfica (S. Morenz), e del principio catechistico di domanda e risposta, ancora noto ai nostri scolari, che giunse alla letteratura pitagorica dai commenti ai *Testi dei sarcofagi* e al *Libro dei morti* (A. Delatte). Certi tipi di inno, come il *chairetismòs* (canto di saluto) noto nell'antichità e nell'innodia cristiana, derivano dal canto mattutino egiziano (A. Baumstark); le litanie in prima persona rivolte a un dio risalgono a litanie egiziane (inni a Iside); l'acrostico ha anch'esso un modello egiziano. Il dialogo platonico, che vuole avere un carattere popolare, fu forse stimolato dalla letteratura dialogica egiziana che indagava i problemi della vita. La danza macabra bizantina (*Dialogus hominis cum morte*) ripete l'essenziale del *Suicida* o *Dialogo dell'uomo stanco della vita con la sua anima*. Si ritiene (von Bissing) che anche la favola greca abbia radici egiziane (uno dei mediatori fu forse Eudosso da Cnido). Canto descrittivo, canto mattutino e lamento alla porta (*paraklausithyròn melos*) che appaiono nella poesia anacreontica e in generi lirici affini, sono sorti su modelli egiziani. È poi quasi certo che i canti ellenistici di lavoro, dei quali purtroppo resta per lo piú solo il titolo, hanno molti elementi in comune con i canti egiziani di lavoro che si ritrovano ancora nelle tombe del IV secolo d.C. (per esempio nella tomba di Petosiri a Ermopoli). È altrettanto indubbia l'affinità tra il mimo e la contemporanea lirica drammatica egiziana. All'epoca pre-ellenistica risalgono gli oracoli, le interpretazioni dei sogni, gli scongiuri magici, le ricette mediche.

Resta infine da chiarire se alcune forme letterarie — come il racconto-cornice, il romanzo con un solo personaggio, le storie a scatola e gli ammaestramenti per la vita quotidiana —, note non solo in Occidente ma anche nei paesi asiatici, specie in India, abbiano ricevuto impulsi essenziali dal paese del Nilo. È comunque certo che mediante il tramite dell'ellenismo alessandrino molti motivi e forme egiziane penetrarono nella letteratura classica e della decadenza, e di qui nella letteratura del medioevo e dell'Europa moderna.

Alfred Hermann

LETTERATURA SUDARABICA

Si crede in genere che il grande periodo storico dell'Arabia sia iniziato solo con la comparsa di Maometto e abbia toccato il suo apogeo con la nascita del vasto impero dei califfi. È già molto se ci si ricorda del nome e della storia leggendaria della «regina di Saba», e anche in tal caso non ci si chiede, di solito, se questa Saba sia effettivamente esistita e dove sorgesse. In effetti, ben mille anni prima di Maometto Saba dominava un impero potente che si stendeva su tutta la parte meridionale della penisola arabica e che condusse lunghe e alterne guerre contro i suoi vicini Ma'īn, Qatabān, Ausān e Hadramūt (Ḥaḍramawt), per l'egemonia nell'Arabia meridionale. Potenze straniere si inserirono spesso in queste lotte intestine, nel corso delle quali tuttavia l'impero sabeo riuscí alla fine ad affermarsi come stato autonomo e a estendere la propria sovranità non solo sui territori circostanti ma anche su lontane regioni del nord della penisola. I re di Saba poterono cosí fregiarsi dell'orgoglioso titolo di «re di Saba e Raidān e Yamanat e Ḥaḍramawt e degli arabi degli altipiani e delle pianure costiere». L'impero sabeo perse definitivamente la sua indipendenza nell'anno 525 d.C.

Nel cuore della regione sabea, nei centri di Ṣirwāḥ e Mārib, e anche nelle regioni limitrofe, alcune delle quali fiorenti (Ma'īn nel Nord, Qatabān nel Sud e Ḥaḍramawt nel Sud-est), si sviluppò cosí una grande civiltà, i cui resti (consistenti soprattutto in grandiose costruzioni e impianti idrici) ancora ci stupiscono. Questo impero ci ha lasciato anche documenti letterari, dei quali dovrà appunto occuparsi questo saggio. Si tratta peraltro di una letteratura assai limitata e di tipo particolarissimo. Per quanto sappiamo, essa è rappresentata esclusivamente da monumenti epigrafici: iscrizioni, scolpite in genere su pietra accuratamente levigata, piú raramente fuse nel bronzo, e inoltre graffiti, cioè scritte incise su rocce naturali mediante oggetti acuminati.

Anche se conosciamo soltanto queste iscrizioni, non siamo affatto autorizzati a concludere che la grande civiltà sabea non abbia prodotto anche altri tipi di letteratura. Anzi, è addirittura impensabile che in essa non siano esistiti poeti ed eruditi. Le eventuali future scoperte di opere letterarie dipenderanno non solo dalle condizioni in cui i ricercatori potranno lavorare nelle regioni della penisola araba (ancor oggi difficilmente accessibili allo straniero) ma anche dal ma-

teriale a suo tempo utilizzato per la scrittura. E infatti, se le iscrizioni su lapidi hanno potuto sfidare i secoli, non tutti i materiali sono altrettanto resistenti.

Ordinanze, trattati, contratti di lavoro

Oggi conosciamo migliaia d'iscrizioni che sono anche gli unici testi su cui dobbiamo basarci per studiare la letteratura sudarabica. È tuttavia probabile che la sabbia del deserto che oggi ricopre territori un tempo fiorenti e fertili nasconda altre migliaia di questi monumenti letterari. Gli argomenti delle iscrizioni sono straordinariamente vari e riguardano tutti i campi della vita pubblica del tempo, sia sotto forma di ordinanze e leggi, sia sotto forma di contratti o documenti redatti per rendere conto di prestazioni di lavoro.

Le iscrizioni hanno assai raramente un carattere individuale; ma anche in questo caso, non possono egualmente venir considerate come documenti privati, data la totale assenza di lettere o di messaggi personali in senso stretto, e cioè di comunicazioni inter-soggettive. Persino le iscrizioni tombali che recano qualcosa di piú del semplice nome del defunto non ci forniscono che notizie di carattere pubblico riguardanti la proprietà della tomba o di una parte di essa, nonché le pene che attendevano coloro che la utilizzassero abusivamente.

Tra le determinazioni di legge, le piú numerose sono quelle che si riferiscono all'agricoltura, il che è perfettamente comprensibile data la fondamentale importanza dell'economia agricola nell'ordinamento statale e sociale dell'Arabia preislamica. Tra questi testi giuridici si trovano numerose prescrizioni per l'imposizione e la riscossione delle tasse, che in genere venivano pagate in natura. Non mancano tuttavia anche documenti riguardanti privilegi di determinati gruppi sociali: ricordiamo, a esempio, un'ordinanza commerciale, scolpita su una colonna quadrangolare di pietra che ancor oggi si erge sulla piazza del mercato di quella che fu la capitale del Qatabān. Ci sono pervenute inoltre ordinanze per la regolamentazione del prelievo d'acqua dai grandi impianti idrici pubblici, segni di confini (per lo piú su cippi), ordinanze penali e sentenze legali, spesso riguardanti singoli casi di giurisprudenza (forse considerati tipici ed esemplari). Una particolare importanza riveste una serie di grandi iscrizioni che ci informano su una vittoriosa spedizione regale e concernono il riordinamento politico dello stato sabeo.

I contratti riguardano spesso l'acquisto di case, fondi, tombe, e inoltre prestazioni di lavoro, compensi, ecc.

A loro volta i « protocolli di lavoro » sono per cosí dire la risposta dei sudditi alle prescrizioni delle autorità. Essi fissano i compensi legali per le prestazioni fornite dai singoli o da gruppi di persone, e si riferiscono invariabilmente a opere pubbliche, la cui esecuzione veniva « assegnata » probabilmente come una specie di tributo fiscale a integrazione o in sostituzione del versamento di prodotti agricoli. Le iscrizioni parlano soprattutto di grandi lavori d'ingegneria, fortificazioni, impianti idrici, edifici sacri e strade, e non raramente anche della sistemazione o del riassetto di campi, terrazze coltivabili o giardini di palme, specialmente in occasione dello scavo di pozzi o di canali per l'irrigazione (che in queste regioni aride doveva essere assicurata per lo piú artificialmente). Le iscrizioni di questo tipo non devono essere considerate soltanto come espressioni della vanità di coloro che vi figurano in primo piano, e cioè dell'aspirazione a veder eternati i propri nomi, ma come indispensabili documenti sanzionanti l'esecuzione dell'opera, documenti che nessuno si sarebbe permesso di produrre prima di aver ultimato i lavori.

Cornice religiosa

Non abbiamo però ancora toccato un lato importante delle iscrizioni sudarabiche: quello religioso. Sotto tale aspetto i monumenti epigrafici rivelano caratteristiche affatto particolari. Sebbene non vi sia neppure un testo religioso in senso stretto, come miti, inni, preghiere, rituali o prescrizioni liturgiche (di queste ultime si trovano unicamente testimonianze isolate e in contesti riguardanti altri argomenti: a esempio nei passi in cui si precisa quale tipo di vittima debba essere sacrificata in determinate occasioni, o in quelli in cui si trovano resoconti sui sacrifici rituali), in realtà quasi tutte le iscrizioni sudarabiche hanno un carattere religioso, sia pure di tipo particolare. In primo luogo non esiste quasi un solo testo che non termini con una invocazione agli dei di varia lunghezza, e ciò indipendentemente dal carattere piú o meno « profano » che il suo contenuto può presentare ai nostri occhi; persino i patti commerciali vengono conclusi invocando l'accordo e la protezione degli dei. Inoltre molte iscrizioni sono composte sotto forma di « dediche agli dei ». A esempio, stando alla lettera dei loro protocolli, le grandi opere pubbliche erano « offerte e dedicate agli dei », anche quando non si trattava di edifici sacri, ma di fortificazioni o di altre opere d'ingegneria. Negli altri casi, per introdurre la divinità nei testi di questo genere, si usava aggiungere a integrazione del vero e proprio rapporto sui lavori, la precisazione che la prestazione era stata fornita, vale a dire ultimata, nel « giorno in cui aveva sacrificato » questo o quel personaggio (venivano poi nominati, e in un certo senso « schedati », la vittima e il dio che aveva ricevuto il sacrificio). Bisogna infine ricordare le « richieste di protezione » con le quali si usava raccomandare una costruzione, o un qualsiasi altro oggetto (a esempio l'iscrizione stessa), alla protezione degli dei, nonché le « formule di maledizione » con cui si minacciavano punizioni divine a chi tentasse di danneggiare tali oggetti.

Un gruppo particolare è quello delle vere e proprie « iscrizioni votive », di cui ci sono pervenuti numerosi esemplari. Si tratta di iscrizioni in cui l'aspetto principale è la dedica, offerta spesso (insieme a una statuetta raffigurante un uomo o un animale) a una determinata divinità, in genere per sciogliere un voto o per ringraziamento. Ma neppure queste iscrizioni hanno un carattere meramente religioso, perché in esse vengono elencate per esteso anche le gesta compiute dagli offerenti, a esempio nel corso di spedizioni militari. Quando leggiamo (come accade spesso), di determinate persone « votate » a una divinità, ciò non significa che esse dovessero essere offerte in qualche modo al dio come vittime, ma semplicemente che erano

date in « pegno » alla divinità (o, piú spesso, al suo tempio) dovendo estinguere un debito mediante una prestazione di lavoro.

Infine non bisogna dimenticare le « iscrizioni espiatorie » che possiamo forse considerare come i piú autentici testi religiosi. Esse recano il nome del peccatore con la spietata descrizione del suo crimine; venivano esposte al pubblico nei luoghi di culto della divinità di cui il colpevole implorava il perdono appunto mediante questa pubblica confessione della propria colpa e con l'offerta dell'iscrizione stessa.

Stilizzazione letteraria

Questo breve panorama dovrebbe bastare a illustrarci l'eterogeneità delle iscrizioni sudarabiche, che, ove potessimo addentrarci nei particolari, ci offrirebbero un quadro vivo e variopinto della vita del tempo. Ma questa impressione generale si rovescia immediatamente in un'altra, diametralmente opposta, non appena cessiamo di occuparci del loro contenuto e ne esaminiamo le caratteristiche formali. In generale nelle iscrizioni sudarabiche antiche l'elemento stilistico appare assai accentuato: il loro tipo di espressione è pressoché invariabile, anzi spesso irrigidito in formule, il che si spiega pensando al loro carattere di documenti pubblici. È bensí vero che anche testi di contenuto usuale possono presentare qualche differenza nei particolari a seconda dell'epoca e delle regioni in cui e per cui furono prodotti, ma è anche vero che queste differenze sono sempre poco rilevanti, nel senso che riguardano tutt'al piú la scelta di determinate espressioni.

Questa circostanza spiega perché lo stile delle iscrizioni non muti col mutare dei loro autori. Quando i contenuti da esprimere verbalmente erano identici o analoghi, un re o un sacerdote non usavano parole e stile diversi da quelli usati dall'uomo del popolo. Tutti si attenevano a uno schema, che doveva bensí essere adattato nei particolari al contenuto, ma che nell'insieme rimaneva invariato per determinati generi di contenuto. Persino nei casi in cui notiamo una maggiore ricchezza lessicale, questa diversità è da attribuire meno a una personale scelta stilistica che all'ammontare del compenso o alla particolare avidità di lucro dell'estensore o, nel migliore dei casi, a un sentimento di gratitudine particolarmente intenso nei confronti della divinità. In ogni modo, lo schema generale non viene mai tradito.

Non vi è quindi da meravigliarsi se questi organismi letterari, cosí condizionati dalle formule stilistiche, non concedano spazio a sentenze, osservazioni e considerazioni d'indole generale o a descrizioni poetiche. I fatti vengono collegati l'un l'altro, per via diretta, senza orpelli e svolazzi, senza lunghe introduzioni o passaggi. Ogni iscrizione è saldamente costruita e presenta la struttura robusta e squadrata dei torreggianti edifici che caratterizzano la civiltà sudarabica. Indicativa, nel linguaggio delle iscrizioni, è la relativa scarsità di aggettivi, nonché il fatto che questi non compaiano mai come attributi esornativi né siano mai allineati in serie. L'espressione è straordinariamente sobria; si limita per cosí dire alla forma (o alla formula) piú breve, ed è quindi sovraccarica di significato, estremamente pregnante. Di qui la difficoltà per i traduttori di comprenderne

e di trasferirne il senso in altre lingue. La sobrietà e la pregnanza d'espressione non sono smentite dalle occasionali iterazioni di concetti, per lo piú con le stesse parole. Si tratta di ripetizioni solo apparenti; in realtà nulla viene mai ripetuto senza una ragione precisa.

Pienamente consono alla schematicità dello stile è l'uso della terza persona, che è generale e non dipende dai contenuti. L'autore, chiunque esso sia, presenta bensí il proprio nome all'inizio dell'iscrizione, ma poi scompare come soggetto e parla in terza persona. A esempio: « N.N. ha dedicato »; « N.N. ha costruito e innalzato dalle fondamenta al tetto », ecc. Questa è appunto la ragione per cui nei vari idiomi sudarabici dell'antichità noi conosciamo soltanto la terza persona singolare e plurale dei verbi e dei pronomi.

È già stato detto che le iscrizioni sudarabiche danno l'impressione di edifici saldamente articolati. Tale impressione è destinata a rafforzarsi ulteriormente ove si analizzi la struttura grammaticale dei testi. A prescindere dalle finali invocazioni agli dèi che iniziano con un: « per il dio X », e contengono spesso molte frasi subordinate, il testo costituisce sempre un solo periodo sintattico, sia che numerose proposizioni principali, ed eventualmente anche brevi agglomerati frastici, vengano giustapposti mediante una congiunzione, sia che un numero piú o meno grande di proposizioni subordinate, sempre collegate con una « e », dipenda da una proposizione principale situata all'inizio. Anche le iscrizioni piú lunghe non si discostano da tale tipo di costruzione sintattica. Ne conosciamo una che contiene piú di mille parole e inizia con la frase: « il seguente monumento ha dedicato Kariba'il Watar, figlio di Dhamar'alay, sacerdote-principe di Saba, quando divenne re, al dio Almaqah e al popolo di Saba, nel giorno in cui egli... ». Nell'esposizione, ogni nuovo concetto viene introdotto con la formula: « e nel giorno in cui », la quale permette di articolare il testo in varie sezioni e di farlo procedere a ritmo costante. Nelle leggi questa articolazione viene realizzata spesso con la formula: « e per quanto attiene », che precede ogni nuovo paragrafo, mentre nelle iscrizioni votive (in senso stretto), di cui abbiamo parlato sopra, questa funzione è affidata alla ricorrente espressione: « per rendere grazie del fatto che »...

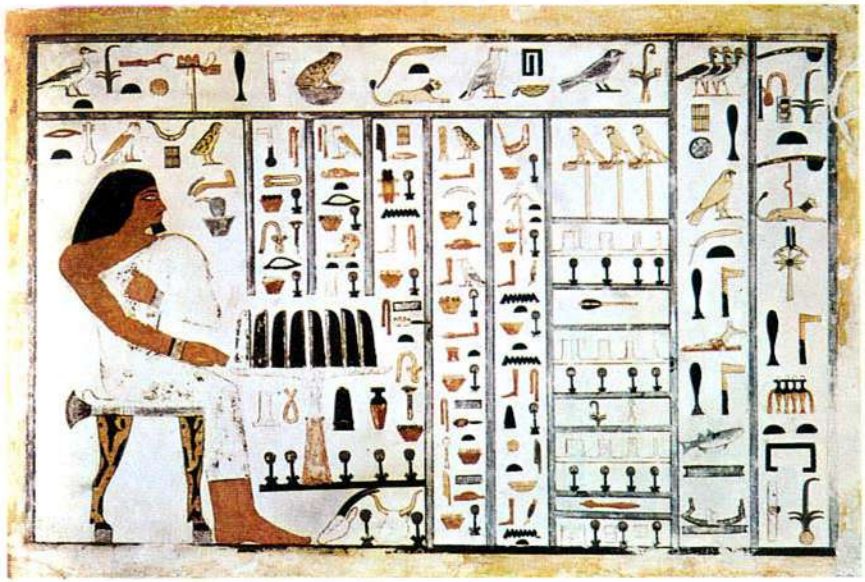
Da quanto abbiamo detto finora risulta chiaro che gli antichi documenti letterari dell'Arabia meridionale ci offrono un quadro unilaterale e incompleto della lingua di questa regione. Essi ci mettono in contatto con uno speciale linguaggio burocratico ufficiale, che pur essendo una genuina lingua « letteraria », doveva probabilmente differire considerevolmente dal linguaggio d'ogni giorno. Questa lingua non manca di un certo *pathos* e di una particolare solennità; che obbedisse a determinate leggi ritmiche non è probabile, pur non essendo dimostrato, dato che non siamo in grado di stabilire come venissero pronunciate le singole parole; la grafia sudarabica infatti designa solo le consonanti, e non le vocali, costringendoci quindi a semplici congetture sulla sua pronuncia. Questa scrittura monumentale, con le sue lettere di forma strettamente geometrica, proporzionate e quasi simmetriche, è peraltro uno strumento visivo perfettamente adeguato alla monumentalità della lingua.

I graffiti

Diversi per contenuto e modalità espressive dalle iscrizioni di cui abbiamo parlato, sono i « graffiti ». Espressioni spontanee di singoli individui, essi ci permettono di conoscere qualcosa di piú sul carattere dei relativi autori. Le loro dimensioni sono in genere assai ridotte; spesso contengono non piú di uno o due nomi; qualche volta anche una breve comunicazione, l'invocazione a un dio o la richiesta del suo aiuto. Non hanno nulla del carattere ufficiale delle iscrizioni, dalle quali si distinguono considerevolmente anche per la forma piú corsiva della scrittura. Si trovano in luoghi determinati, per lo piú riuniti in gruppi numerosi, di qualche centinaio, accanto a non meno numerosi disegni rupestri. Sembra legittimo supporre che tali località fossero anticamente posti di sosta e di raccolta di pastori o di viaggiatori, i quali scolpivano e facevano scolpire da esperti i loro nomi sulle pareti delle rocce o su blocchi di pietra, in parte per il puro piacere di farlo, in parte anche per lasciare un saluto o una notizia ad amici che sarebbero passati piú tardi. Le invocazioni agli dei possono essere considerate come il frutto di uno stato d'animo di devozione religiosa o di turbamento.

Nei limiti in cui è lecito estendere il concetto di « letteratura » ai monumenti epigrafici, potremmo definire questi graffiti come una specie di « letteratura popolare » da contrapporre alla letteratura elevata (sia pure di tipo assai particolare) delle iscrizioni monumentali.

Maria Höfner



Wep-em-Nofret davanti alla mensa. *Rilievo in calcare dipinto della IV dinastia. University of California, Berkeley, Lowie Museum of Anthropology.*

LETTERATURA ARABA

La letteratura araba deve all'Islam, se non proprio la sua nascita, per lo meno la sua fissazione in forma scritta e il suo conseguente sviluppo. All'inizio del VII secolo dell'era cristiana Maometto annunciò in arabo (lingua dei suoi compatrioti) la dottrina monoteistica del Dio unico, creatore e giudice dell'universo, e i suoi testi sulla rivelazione della nuova fede vennero raccolti nel Corano (il libro piú antico e, fino a oggi, anche il piú letto della letteratura araba). In seguito vennero fissati per iscritto anche testi della tradizione preletteraria, tramandati oralmente, soprattutto poesie. Utilizzate per l'interpretazione di difficili espressioni coraniche, queste opere conservarono una certa importanza, accanto ai testi del Corano, anche in epoca islamica, e vennero coltivate come un glorioso genere letterario specificamente arabo.

Divenuto lingua letteraria grazie al Corano, l'arabo funse anche da lingua dell'amministrazione statale e della cultura, dapprima nel mondo arabo-islamico e in seguito nella comunità islamica sovranazionale. Il patrimonio delle opere teologiche e profane, elaborato, raccolto, fissato e tramandato da generazioni di dotti, si sviluppò in uno sterminato numero di testi, tutti caratterizzati, a dispetto di ogni possibile differenza nei particolari, da un comune atteggiamento spirituale, a sua volta condizionato dalla fede nell'Islam. Questa particolare impronta si nota anche negli scritti che potremmo considerare di carattere letterario, ed è avvertibile perfino nelle opere immediatamente precedenti la nascita della moderna letteratura araba. I romanzi, le novelle, i racconti brevi, i saggi e i drammi apparsi nell'Oriente arabo nel corso degli ultimi decenni sono il frutto dell'influsso esercitato dalle forme e dai contenuti delle letterature europee, (di cui continuano a essere tributari sia sul piano formale che su quello concettuale) e, almeno per il momento, hanno un interesse piú storico-culturale che letterario.

Come abbiamo visto, il Corano è l'opera piú antica e al tempo stesso il capolavoro della letteratura araba, ma si presta solo in parte a un esame storico letterario. Per il musulmano fedele alla tradizione esso è diretta rivelazione divina, un *opus sui generis*, che costituisce la prova specifica dei miracoli (*mu'ǧiza*) del profeta Maometto, un'opera che non può essere imitata neppure sul piano linguistico, una creazione assolutamente insuperabile. Da circa un

millennio ogni giudizio critico sulle formulazioni coraniche è tabú nel mondo islamico. Il non musulmano, che non si sente legato né alla dottrina dell'ispirazione verbale né a quella del miracolo dell'inimitabilità (*i'ǧāz*) può invece affermare senza remore di sorta che non tutto è perfetto in questo libro e che la stessa struttura delle singole «sure» presenta non pochi enigmi. Peraltro, anche il non credente rimane fortemente impressionato non solo dall'impegno morale e religioso e dal concreto potere di convinzione del profeta arabo, ma altresí dal suo magistero linguistico.

In effetti, già sul semplice piano della lingua, il Corano è un'opera di alta creazione. Anzi, entro certi limiti, si potrebbe addirittura parlare di *creatio ex nihilo*. Gli antichi poeti avevano bensí elaborato una *koiné* araba colta, una lingua cioè che si staccava dagli idiotismi delle varie tribú, ma né il loro repertorio di forme né il lessico né il loro mondo né le concezioni della poesia potevano servire da modello al profeta per i suoi estatici inni e i suoi severi moniti in prosa rimata. Legittima è invece l'ipotesi che Maometto abbia ascoltato prediche di missionari cristiani e che ne sia stato fortemente suggestionato, anche perché determinate rappresentazioni escatologiche delle «sure» piú antiche possono essere facilmente ricondotte alla letteratura cristiana della Siria.

Non è escluso neppure che Maometto si sia in parte ispirato, sul piano formale, alla tecnica divinatoria degli antichi indovini arabi (*kāhin*). Certo è possibile, anzi addirittura probabile, che ricorrendo al principio formale della prosa rimata il profeta non abbia fatto che ritornare a forme tipiche del linguaggio degli indovini. In effetti però egli superò di gran lunga i modelli preesistenti ed ebbe pienamente ragione a respingere come un'ingiusta sottovalutazione la definizione di *kāhin* che gli era stata attribuita. D'altra parte i germi letterari già presenti nel mondo arabo preislamico (allora assolutamente privo di scrittura) e sviluppatisi, in qualche caso, in generi formali chiaramente identificabili, erano sufficientemente vitali per riuscire ad affermarsi piú tardi accanto al Corano e alla sua vasta tradizione (non certo esclusivamente teologica) e per poter promuovere nuove fioriture letterarie. Ciò vale soprattutto per l'antica poesia.

Antica poesia araba

I prodotti della poesia preislamica cominciano a essere sistematicamente raccolti e pubblicati — se cosí ci si può esprimere — in varie collezioni, solo a partire dall'VIII secolo, anche se i piú antichi documenti pervenutici potrebbero, nella forma in cui sono a nostra disposizione, risalire agli inizi del VI secolo. Alcune di queste raccolte contengono poesie di autori diversi (come le sette *Mu'allaqāt*); altre, l'opera di un unico autore, e in questo caso si chiamano divani (*Dīwān*). Possediamo inoltre una raccolta che contiene esclusivamente poesie di autori della tribú degli Hudhailiti, e non mancano infine le antologie, come la *Hamāsa*, di Abū Tammām (m. 846). Molti di questi raccoglitori ed «editori» furono filologi. Tuttavia, prima ancora degli editori filologi, avevano operato raccoglitori che potremmo definire dilettanti, spesso essi stessi poeti a tempo perso.

In ogni caso nelle tribú o nei raggruppamenti di tribú l'antica poesia araba venne custodita, coltivata e tramandata per molte generazioni come prezioso patrimonio collettivo, e ciò anche dopo che l'Islam, col suo ideale dell'uomo pio e devoto, ebbe distrutto il terreno su cui essa era germogliata.

Gli arabi del VI e VII secolo possedevano senza dubbio una memoria assai piú forte di noi, moderni lettori di libri e giornali, e ciò garantiva, entro certi limiti, l'attendibilità e la fedeltà con cui venivano tramandati gli antichi testi poetici. Sappiamo anche che ogni poeta era accompagnato da un personaggio (*rāwī*) che aveva il compito di tramandare le sue creazioni; questo *rāwī*, che spesso era destinato a divenire anch'egli poeta, era in grado d'imparare sul nascere le opere poetiche del maestro, per diffonderle poi tra i contemporanei e tramandarle ai posteri.

In questo modo i contemporanei venivano a conoscere le opere «letterarie» esclusivamente attraverso la mediazione personale, sia del poeta stesso, sia del suo *rāwī*, o del *rāwī* del *rāwī*, metodo questo che doveva imporsi piú tardi anche nel campo della letteratura scientifica. Tutte le tradizioni orali (*ḥadīṯ*) risalenti al tempo di Maometto, per poter essere considerate valide, dovevano esibire una ininterrotta catena personale di mediatori (*isnād*) che, partendo dal momento dell'ultima mediazione e della pubblicazione del testo, doveva risalire a ritroso fino al momento della sua nascita. La possibilità di esibire questa catena era decisiva per l'autorizzazione all'ulteriore trasmissione d'interi libri. Attraverso tale ininterrotta serie di licenze certificanti (*iǧāza*), ognuna delle quali doveva essere stata ricevuta dal mediatore piú vicino, si poteva cosí stabilire una sorta di contatto personale con l'autore e con la sua opera.

Per noi, profani, il fascino dell'antica poesia araba consiste soprattutto nella sua capacità di trasmetterci, sotto forma di espressioni immediate e dirette, una compiuta immagine di un mondo esotico e da tempo scomparso. Gli uomini che ci parlano attraverso questa poesia conducono la loro esistenza in un arido paesaggio, sotto la permanente minaccia di altri uomini e delle forze naturali, pronti sempre a combattere e a contendere con l'avversario anche con le parole, oppure a sopportare virilmente il proprio inevitabile destino. Essi vivono appassionatamente e non nascondono le loro passioni, ma sanno anche tenere a freno i loro sentimenti e spezzare di colpo il legame con la donna amata quando sentono il bisogno di orizzonti piú vasti. La sensualità e la passionalità non escludono in loro la capacità di osservare con distacco il mondo che li circonda, e anzi addirittura un'accentuata tendenza all'osservazione obiettiva e uno stupefacente potere di analisi.

Dal punto di vista formale, è da notare che le poesie sono a volte considerevolmente lunghe e formano unità prive di articolazioni strofiche e di passaggi. Il loro metro è legato alla «quantità» delle sillabe ed è soggetto a regole rigorose, che impongono a tutti i versi o alle coppie di versi sempre la stessa rima. In questa forma poetica, chiamata qasida (*qaṣīda*: il nome non è ancora stato interpretato in modo chiaro), quasi ogni verso deve contenere, sviluppare e conchiudere un solo pensiero, sicché l'insieme consiste di una serie di elementi parziali in sé definiti e autonomi, ma riuniti a loro volta in cornici

tematiche fisse. A esempio nella prima parte della qasida, la cosiddetta *nasīb*, il poeta lamenta il distacco dall'amata, mentre nella seconda canta una cavalcata nel deserto che gli fornisce l'occasione per descrivere il proprio cammello oppure una caccia a cui ha partecipato, o ancora le intemperie a cui è stato esposto durante i suoi viaggi. Segue infine una terza parte in cui, in genere, il poeta canta le lodi di sé stesso e della sua tribú, oppure elogia il personaggio a cui è dedicata la qasida, o infine oltraggia un avversario personale o una tribú nemica.

È lecito ritenere che questa combinazione di tre cornici tematiche non fosse ancora in uso nei tempi piú antichi. Peraltro essa è già presente in composizioni poetiche i cui modelli possono essere fatti risalire all'inizio del VI secolo (e che a loro volta si basano probabilmente su una lunga tradizione anteriore), ed è rimasta canonica anche in seguito. Si aggiunga che anche all'interno di tali cornici tematiche la scelta dei motivi deve muoversi, per tradizione, entro una sfera ben delimitata. A esempio le immagini da utilizzare per la descrizione del distacco dall'amata o per l'illustrazione dei fenomeni naturali, nonché le specie animali da far comparire nelle scene di caccia, sono strettamente condizionate dalla tradizione: ciò che restringe notevolmente i margini di libertà della creazione individuale. Anche il poeta piú dotato è tenuto a dar prova di abilità nell'arte minore della variazione, dell'ampliamento e della ristrutturazione di formule già note, e viene valutato, lodato o criticato dal pubblico in base al suo virtuosismo. Per un lettore non arabo del XX secolo è d'altronde impossibile cogliere esteticamente la finezza delle variazioni. Noi possiamo, al massimo, tentare di capire, *a posteriori*, il significato dei giudizi espressi dai critici arabi su questa o quella formulazione delle diverse qaside, ma ci mancherà sempre la capacità di percepire direttamente le sfumature, e quindi l'indispensabile premessa di ogni godimento estetico.

La chiave interpretativa per afferrare il principio coordinatore che presiede a questa singolare sequenza di *nasīb* (adottiamo per brevità quest'espressione araba), descrizioni di viaggi nel deserto e brani encomiastici, deve essere cercata nel carattere fondamentalmente lirico della qasida. Infatti, a dispetto dell'oggettività della sua tecnica rappresentativa, dal punto di vista affettivo il poeta arabo pone sempre in primo piano sé stesso. La qasida ha sempre un carattere soggettivo, è sempre direttamente in rapporto con l'io poetico, è lirica nel senso piú generale della parola. Non solo nelle parti amorose, ma anche nei versi successivi, cioè nelle illustrazioni dei viaggi nel deserto, nelle descrizioni del cammello, nelle raffigurazioni pittoriche di scene di caccia, è sempre il poeta in prima persona che soffre per la separazione dalla donna amata o decide di colpo di abbandonarla, che sfida le difficoltà del viaggio e le intemperie, che si vanta di possedere un magnifico esemplare di cammello da corsa o esalta la sua caccia a un'infida belva del deserto.

La descrizione è dunque obiettiva solo esteriormente. L'oggettività nasconde in realtà un rapporto con l'io, e non è che un filo conduttore dietro al quale si cela un orgoglioso autorispecchiamento. Solo nei paragoni piú lunghi cui anche l'antica poesia araba ricorre con grande frequenza — come, a esempio, nelle descrizioni particolareggiate di animali o di temporali o di fenomeni atmosferici in genere — il soggetto poetico si ritrae per lasciare in primo piano il fatto, l'oggetto, la cosa stessa che diventa cosí autonomo fine artistico e viene in conseguenza trattato con raffinatezza.

Il canto d'ingiurie, l'*hiǧā'*, non è propriamente che una varietà della qasida, o, piú precisamente, la sua parte terminale. L'autoincensamento o l'elogio al proprio partito si conclude (o viene addirittura sostituito) nella (o dalla) ingiuria all'avversario. In tal caso il centro di gravità della poesia si sposta chiaramente nel finale. Peraltro l'*hiǧā'* sembra essere stata in origine non tanto una sezione della qasida quanto piuttosto una forma di poesia proverbiale, dotata di vita autonoma. Al dispensatore d'ingiurie veniva attribuito, nei tempi antichi, un particolare rapporto magico con la parola, specie con la sua efficacia *in malam partem*. Ci sono pervenute isolate formule di maledizione soggette a regole speciali, formule che bastava pronunciare per nuocere al nemico, e che, significativamente, non sono ancora composte in un vero e proprio metro, come il *raǧaz*, ma in prosa rimata, in *saǧ'*.

Coll'andar del tempo l'*hiǧā'* si secolarizzò (ci si consenta l'espressione), e diventò una forma d'arte a cui il poeta ricorreva come portavoce della sua tribú in occasione di una guerra contro una tribú nemica, oppure, piú privatamente, nei certami verbali con qualche rivale dedito anch'egli all'arte poetica. Del resto al canto d'ingiuria, anche dopo la nascita dell'Islam, rimase legato un residuo di magia. Nelle contese politiche l'autoesaltazione e l'ingiuria all'avversario avevano una parte importante. Una lode ben formulata poteva comportare, per chi ne beneficiava, un concreto aumento di potere. A sua volta un'ingiuria che, utilizzando abilmente le parole, riuscisse a centrare il punto debole dell'avversario, poteva privare quest'ultimo di ogni autorità. Notiamo incidentalmente che gli autori di *hiǧā'* non avevano peli sulla lingua e mettevano anzi molto pepe nelle loro contese con le tribú nemiche, contro i nemici personali e contro i poeti rivali condendo i loro vituperi anche di oscenità.

Mentre la forma d'arte della qasida, compresi i canti d'ingiuria, era riservata senza eccezione agli uomini, le donne potevano cimentarsi nel genere del canto funebre: la *marṯiya*. Una poetessa che fece in tempo ad assistere alla nascita dell'Islam, al-Ḫansā', deve la sua fama a un canto funebre composto in morte di due suoi fratelli. Sul piano formale va notato che di regola la *marṯiya* non inizia, come la qasida, con un'introduzione amorosa, e che ha un solo tema, quello del lamento per la morte della persona cara. Nella poesia araba essa costituisce perciò un genere particolare, come dimostrano anche le locuzioni e i mezzi stilistici di cui si avvale.

Il lettore di questi canti funebri nota con inatteso piacere l'assoluta assenza di qualsiasi tipo d'ingiuria, altrimenti cosí frequente. Anche l'encomio risulta, in questo contesto, assai piú giustificato. L'enumerazione dei meriti del defunto, come il suo valore di fronte al nemico, o la sua generosità nei confronti di uomini bisognosi di aiuto, ci offre un catalogo completo delle virtú virili stimate e considerate esemplari nell'antico mondo arabo, ed è quindi interessante anche sul piano della storia della civiltà.

Tuttavia anche nei canti funebri e a dispetto della loro calda

affettività, le espressioni stereotipe di cui gli autori si servono per esprimere il dolore e per tessere le lodi del defunto, e la stessa quantità delle lodi tributate a quest'ultimo, risultano alla fine stucchevoli. Si avverte che il dolore per la perdita della persona cara viene amministrato secondo una determinata *routine*. Di al-Ḫansā' si racconta che, in veste di autrice di canti funebri, si recò alla fiera di 'Ukāẓ onde far conoscere e rendere, per cosí dire, di pubblico dominio l'infelicità della sua sorte. Sembra addirittura che abbia sostenuto una gara con un'altra poetessa. La tendenza, tipicamente araba, alla millanteria, riuscí dunque a farsi sentire anche in questo particolarissimo genere.

La poesia nel periodo islamico

L'ideale predicato da Maometto, e da lui proposto ai compagni di fede con il proprio esempio, era diametralmente opposto alla fiera concezione della vita che si era espressa nell'antica poesia araba, dominata da un senso spiccato dell'indipendenza e dell'autonomia individuali e quindi da un atteggiamento fondamentalmente particolaristico nei confronti della comunità. Nella predicazione di Maometto, invece, prevalevano la devozione e l'umiltà (cui dovevano ispirarsi anche le celebrazioni delle vittorie riportate in guerra), e l'aspirazione a fondare un'unitaria comunità di vita e di fede al disopra delle rivalità tribali. Non si dimentichi tuttavia che il messaggio del profeta fu in origine soltanto un'aspirazione, un programma. La svalutazione di tutti i valori tradizionali, che esso era destinato a provocare, non si realizzò di colpo, ma si impose come tendenza, se non proprio come realtà, nel susseguirsi delle generazioni.

Ecco perché la tradizione dell'antica poesia araba non scomparve del tutto con il sorgere dell'Islam, ma al contrario sopravvisse tenacemente. Dopo il rafforzamento della struttura dello stato islamico operato dai primi califfi e dopo le grandi conquiste del mondo arabo-islamico, che determinarono un'immensa espansione territoriale, l'impero degli Omàyyadi, ancora tipicamente «arabo», e cioè non ancora sovranazionale (661-750), assistette a una nuova e intensa fioritura dell'antica poesia araba. Farazdaq e Ǧarīr si sfidarono a tenzoni poetiche (*naqā'iḍ*) nelle quali cercarono di schiacciarsi a vicenda, ed emersero soprattutto nell'arte dell'*hiǧā'*. 'Aǧǧāǧ e suo figlio Ru'ba conquistarono a loro volta una certa notorietà con le loro qaside in metro *raǧaz*, che in tempi antichi era stato utilizzato soltanto per brevi canti guerreschi o di ispirazione affine. Dhu r-Rumma si distinse soprattutto per l'efficacia delle sue doti descrittive e seppe abilmente servirsi dei paragoni. Tutti questi nuovi poeti, e altri ancora, rimasero fedeli al mondo ideale e formale della poesia preislamica e coltivarono moduli espressivi assai raffinati ed elaborati per non dire artificiosi. Se i modelli su cui si orientarono fossero stati vecchi di secoli e non soltanto di decenni, si potrebbe addirittura parlare di un rinascimento dell'antica poesia araba. In realtà si trattò della prosecuzione senza (o quasi) soluzione di continuità di una tradizione che si era mantenuta viva nella coscienza collettiva.

Piú originale dei poeti citati sembra 'Umar ibn Abī Rabī'a, che visse negli ambienti cittadini della Mecca e di Medina e non intese

competere con l'antica poesia beduina. 'Umar coltivò esclusivamente il genere della poesia d'amore (*ghazal*). Discendente di una famiglia ricca, egli non aveva bisogno di ottenere i favori dei potenti con le adulazioni e gli encomi poetici e si rifiutò anche di comporre poesie ingiuriose. 'Umar si dedicò alle gioie dell'esistenza godendo del rapporto, al tempo stesso frivolo e intenso, con elette dame dell'alta società e anche con donne sconosciute, giunte in pellegrinaggio alla Mecca. Fu probabilmente un uomo affascinante e raffinato, ma soprattutto un poeta di talento capace di esprimere le proprie esperienze e i propri stati d'animo in versi eleganti, senza sovraccaricare la lingua di inutile erudizione. Le donne che egli fa comparire nei suoi canti non sono semplici figure accessorie, pretesti — come nelle qaside — alle vanterie dell'autore; al contrario prendono parte attiva all'azione, e hanno una loro precisa individualità che si esprime, fra l'altro, nei dialoghi. Le poesie di 'Umar risultano, nel complesso, molto vivaci ed espressive, e attendibile appare ciò che il poeta dice su sé stesso e sul mondo che lo circonda. Anche i suoi scenari sono immersi in una particolare atmosfera. Chi passa dalle qaside dell'antica poesia araba al divano di 'Umar prova lo stesso sollievo di un pellegrino che incontra un'oasi nel deserto, e nota con stupore come una forma letteraria apparentemente irrigidita in una definitiva convenzione possa ospitare ancora tanta espressività e intimo calore. Spesso infatti la bacchetta magica del poeta autentico riesce a risvegliare a nuova vita forme e sentimenti sopiti.

Quasi contemporaneamente a 'Umar ibn Abī Rabī'a e ancora sotto i califfi Omàyyadi, emersero altri poeti d'amore che però — a differenza di 'Umar, cittadino di Hegìaz — vissero ancora nell'ambiente dei beduini. Ricordiamo Qais ibn Dharīḥ della stirpe dei Laiṯ, 'Urwa ibn Ḥizām e Gamīl, entrambi della stirpe degli 'Udhra, e Qais ibn al-Mulawwaḥ, l'«ossesso» (*al-Maǧnūn*) della stirpe dei Banū 'Āmir. I dati biografici che possediamo intorno a questi personaggi sono in parte leggendari e inattendibili. Degno di fede sembra tuttavia il nucleo centrale della tradizione. Quanto ai rapporti che questi poeti intrattennero con l'altro sesso, indicativa è la loro fedeltà a un'unica donna, la loro ripugnanza per le avventure frivole. Inoltre, a differenza di 'Umar, costoro non vissero accanto alla donna amata, ma l'adorarono da lontano divorati dal desiderio e dalla nostalgia. I loro canti esprimono un amore sentimentale ed esaltato, una passione inappagata. Se la nota fondamentale della tradizione non c'inganna, fu appunto un amore di questo tipo che tali poeti proposero ai loro contemporanei come ideale di vita, e in effetti due di essi fecero addirittura parte del gruppo degli 'Udhra di cui parla la tradizione del IX secolo, appartennero cioè a quella categoria di persone che «muoiono quando amano». Confrontati con 'Umar, questi poeti appaiono sbiaditi e insinceri; confrontati con gli antichi autori di qaside, deboli e — nonostante il fuoco della loro passione amorosa — quasi svirilizzati. A loro va tuttavia riconosciuto il merito di aver preannunciato la nascita di un sentimento della vita nuovo nel mondo arabo, un sentimento non ancora del tutto chiaro sul piano della storia della civiltà.

Verso la fine del periodo omàyyade, nella società arabo-musulmana si verifica una rivoluzione culturale. Dopo la conquista del potere da

parte degli Abbasidi, avvenuta nel 750, i risultati del movimento si precisano. La vita culturale si concentra ora, quasi esclusivamente, nelle città. L'elemento beduino è stato ormai sopraffatto. Chi vale, o aspira a valere qualcosa, deve vivere in una delle residenze dei vari governatori, a Kūfa o a Bassora, o nella sede del governo centrale, a Bagdad, la città fondata nel 762 dal califfo abbaside al-Manṣūr. Letterati di origine non araba e particolarmente iranica partecipano sempre piú attivamente alla vita spirituale della società islamica, ormai divenuta internazionale, e si servono della lingua araba al pari dei discendenti dei conquistatori. La poesia diviene quasi uno strumento di piacere. Già alla fine del periodo omàyyade negli ambienti piú raffinati della società, specie nella città di Hegìaz, vi erano stati autori che avevano non solo composto ma anche cantato le proprie poesie. Nel periodo abbaside Ibrāhīm al-Mauṣilī (m. 804) e il suo non meno dotato figliolo Isḥāq conseguono successo e ricchezza grazie alle loro prestazioni artistiche nel campo della musica vocale. Le schiave educate al canto raggiungono, sul mercato, quotazioni altissime. Le raccolte di questi canti d'arte del IX secolo culminano nel *Libro dei canti* (*Kitāb al-Aghānī*) di Abū 'l-Faraǧ 'Alī al-Iṣfahānī (879-967), opera assai ampia e interessantissima dal punto di vista storico-culturale, in cui si trova anche un ricco materiale biografico sui poeti islamici e preislamici ivi rappresentati.

Sul piano tematico — a parte il generale affinamento del gusto — la poesia subisce una forte differenziazione. La maggior parte dei temi presenti nella qasida dà luogo a tutta una serie di singoli generi poetici. Già 'Umar ibn Abī Rabī'ā, come si è detto, aveva coltivato la poesia d'amore (*ghazal*). Adesso Abū Nuwās, poeta altamente dotato, gaudente e libertino, contemporaneo di Hārūn ar-Rašīd e del suo successore Amīn, canta per la prima volta, e senza veli, l'amore paidico, e ottiene onore e gloria anche come autore di canti conviviali e venatori. Baššār ibn Burd (m. 784) sviluppa la satira e ne fa un genere autonomo. Nei suoi canti ascetici (*zuhdīyāt*) Abū 'l-'Atāhiyah (748-826) lamenta la transitorietà delle cose di questa terra. Di ibn ar-Rūmī (m. 896), ibn al-Mu'tazz (m. 908), Mutanabbī (915-965), Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī (973-1057) e ibn Zaidūn (m. 1071) è sufficiente citare il nome. Del resto anche nelle antologie è chiaramente avvertibile il carattere generale di questa differenziazione. Splendidi brani isolati e poesie d'occasione vengono preferiti alle piú lunghe composizioni poetiche sul tipo della qasida.

Nel periodo dei califfati abbasidi nasce infine anche una poesia religiosa, che tuttavia viene per lungo tempo coltivata unicamente da laici, dato che la liturgia ufficiale, la *ṣalāt*, non lascia adito agli inni sacri sul tipo degli inni cristiani o dei canzonieri religiosi. Tale poesia nasce con il sorgere del misticismo. Di Rābi'a al-'Adawīya, il santo di Bassora (m. 801), di Muḥāsibī (m. 857) e di altri sufi ci sono stati tramandati versi che esprimono un semplice e intimo colloquio con Dio. Ḥallāǧ, giustiziato nel 922 come eretico e da allora onorato nei circoli sufici come martire dell'*unio mystica*, canta l'esperienza — già fondamentalmente teologica — di un intimo rapporto con Dio e dei fenomeni che lo accompagnano. Del periodo successivo meritano di essere ricordati soprattutto due poeti religiosi: l'egiziano 'Umar ibn al-Fāriḍ (m. 1235) e il berbero Būṣīrī (m. 1295). Il primo è autore

di poesie ispirate a modelli persiani che cantano l'amore profano e il piacere del vino, alludendo, attraverso questi simboli, anche all'amor sacro dei mistici, e deve inoltre la sua celebrità alla *Grande Tā'īya*, una qasida di oltre 750 versi che si potrebbe sinteticamente definire un poema mistico-didascalico. Tra le poesie di Būṣīrī, la piú famosa è la cosiddetta *Burda*. Si tratta di una qasida di 164 versi che, secondo il costume dei tempi antichi, inizia con la *nasīb* per passare subito dopo al tema principale e cioè alla glorificazione di Maometto, la piú perfetta tra le creature.

Sul piano formale le poesie del periodo successivo sono in genere simili a quelle del periodo preislamico. I singoli versi, formati da due emistichi, sono allineati l'uno accanto all'altro senza nessun coordinamento. Come possiamo constatare nei casi in cui ci è pervenuto l'inizio della poesia, i primi due emistichi rimano tra loro e con il secondo emistichio del verso successivo, secondo lo schema *aa-ba-ca*, ecc. (solo le poesie composte nel metro *raǧaz* presentano spesso anche rime interne e seguono quindi lo schema *aa-aa-aa*). Data la mancanza di un'intima articolazione formale, nelle poesie arabe anche i contenuti sono coordinati in modo piuttosto sciolto, o meglio sono semplicemente giustapposti. I singoli versi si susseguono senza che l'accento logico cada su uno di loro in particolare. Spesso anzi vengono tramandati secondo un altro ordine di successione, senza badare alla sequenza originaria e ai suoi motivi.

Le regole formali fissate dalla tradizione non escludono naturalmente una determinata libertà di scelta: a esempio in campo metrico. Il *raǧaz*, originariamente utilizzato esclusivamente per brevi canti di battaglia, viene ora impiegato anche in narrazioni e descrizioni epiche, e piú tardi anche nei poemi didascalici (che dovevano essere imparati a memoria). Alla periferia del mondo di lingua araba nascono anche forme nuove che vengono ben presto imitate. A esempio, Abān al-Lāḥiqī (m. 815) introduce a Bagdad la forma poetica del *muzdawiǧ* in cui rimano tra loro sempre e soltanto gli emistichi (secondo lo schema *aa-bb-cc*), e se ne serve per la rielaborazione araba di *Calila e Dimna*, di *Sindbad* e di altre storie di origine persiana. Si tratta, per cosí dire, di un'anticipazione di quella che, piú tardi, sarà una forma assai praticata nella letteratura neopersiana: il *masnawī*. Anche la quartina o *rubā'ī*, originaria della Persia, penetra nella letteratura araba. All'estremità occidentale dell'area linguistica araba, nella penisola iberica, accanto alle forme poetiche della tradizione classica, si sviluppano, a partire dal secolo X, due tipi di poesia strofica, il *muwaššaḥ* (con ritornello) e lo *zaǧal*. Caratteristica di entrambe le forme poetiche è la presenza di componenti non arabe, ibero-romanze. Nell'XI e XII secolo il *muwaššaḥ* e lo *zaǧal* verranno magistralmente utilizzati da importanti poeti della penisola iberica (il *muwaššaḥ* tra gli altri dal «cieco di Toledo», m. 1126; lo *zaǧal* specialmente da ibn Quzmān, m. 1160). Queste forme si diffondono anche nei paesi dell'Africa settentrionale e di qui verso oriente, ma devono essere considerati come specifiche acquisizioni arabo-ispaniche.

Antica prosa araba

Come era da attendersi, l'antica prosa araba è stata tramandata meno fedelmente della poesia. Trattandosi di prosa, infatti, è mancata la garanzia sull'esattezza della riproduzione verbale insita nella misura metrica e nella rima. Non esiste pertanto una sola frase della letteratura prosastica del periodo preislamico di cui si possa affermare con certezza la perfetta identità tra la formulazione attuale e quella originaria. Possediamo però un'intera serie di testi di epoca posteriore che sono stati palesemente influenzati dalla cultura del periodo preislamico, e certamente non sbagliamo se consideriamo il loro stile come un retaggio del periodo preislamico, se muoviamo cioè dall'ipotesi che nel periodo preislamico pensieri analoghi sarebbero stati espressi in modo analogo.

Ciò vale per molti dei proverbi (*amṯāl*, sing. *maṯal*) raccolti dai filologi del periodo abbaside, e in particolare per le cronache dei cosiddetti *Ayyām al-'arab:* « giornate (di lotta) degli (antichi) arabi ». Il merito di queste raccolte va specialmente ai filologi Abū 'Ubaida e Muḥammad ibn Ḥabīb, i cui *Ayyām* però ci sono pervenuti solo in frammenti. Ognuna delle cronache contenute negli *Ayyām* illustra un'unica e precisa « giornata » di battaglia oppure — caso piú frequente — una razzia o altro avvenimento importante per la tribú considerata. Spesso, nei punti piú appropriati (specie quando vengono descritte le battaglie), oppure alla fine del racconto, sono interpolate anche poesie. Gli *Ayyām al-'arab* (come possiamo permetterci di chiamare brevemente queste cronache), al pari delle antiche poesie arabe, sono importanti per noi soprattutto come documenti della civiltà, del costume e della cultura arabi all'avvento dell'Islam (ma in parte anche posteriori). Le loro informazioni sono assai precise e dirette anche perché narrano con semplicità gli eventi reali o soltanto probabili, e non dovevano servire, come le poesie, da specchio alla vanità degli autori; ma essi meritano di essere apprezzati anche per il loro specifico valore letterario, come documenti dell'antica prosa araba. In virtú della loro sobrietà d'espressione (di solito il narratore si tiene sullo sfondo, quasi fosse indifferente agli eventi, e fa parlare solo i fatti e i loro protagonisti), queste cronache sono altrettanti modelli di poesia « epica ». In esse l'obiettività è assoluta. Ogni cosa rimane chiaramente visibile, viva e carica di tensione. È un peccato che la semplice e schietta bellezza di questi suggestivi esemplari dell'antica narrativa araba sia accessibile soltanto agli arabi colti.

Prosa, prosa rimata e forme miste nel periodo islamico

Gli *Ayyām al-'arab* non costituiscono certo gli unici documenti di prosa narrativa del periodo preislamico. Non bisogna tuttavia sopravvalutare l'espressione coranica *asāṭīr al-awwalīn:* « storie (?) delle antiche (generazioni) ». L'unica cosa certa è che l'arte del narrare, quale è ancora praticata per lo svago serale o notturno (*samar*) di gruppi di uomini riuniti sotto le tende, fu esercitata dagli arabi fin dall'antichità piú remota. Si racconta a esempio di un certo an-

Naḍr ibn al-Ḥāriṯ che alla Mecca avrebbe fatto concorrenza al profeta e al suo messaggio raccontando storie tratte da leggende eroiche persiane. L'arte del narrare diventò tuttavia una specifica attività letteraria soltanto in epoca islamica. È probabile che alcune delle storie d'amore, piú tardi accolte nel *Kitāb al-Aghānī* (metà del X secolo), che — al pari degli *Ayyām al-'arab* — per la piacevole semplicità e concretezza della loro tecnica rappresentativa potrebbero considerarsi come esempi di poesia « epica », risalgano al periodo omàyyade. Al genere della prosa narrativa devono essere attribuiti anche i piú antichi documenti della storiografia islamica, specie le cronache sulla vita del profeta e sulla storia del suo tempo redatte dai predecessori del biografo di Maometto, ibn Isḥāq (m. 768), negli ultimi decenni del periodo omàyyade; né devono essere dimenticati i due specialisti in storia dell'Arabia meridionale, 'Ubaid ibn Šarya e Wahb ibn Munabbih, anche se le loro informazioni « storiche » hanno un carattere spiccatamente leggendario. Nelle cronache dei tempi di Maometto, i racconti sulle spedizioni di guerra intraprese da Medina, dopo l'egira, corrispondono sotto molti aspetti agli *Ayyām al-'arab*, anche se, a differenza delle cronache del periodo preislamico, essi non parlano piú di « giornate » ma di « razzie » (*ghazawāt* o *maḥgāzī*).

Si tenga presente, inoltre, che il ricco materiale biografico su Maometto (tramandato sotto forma di proverbi e aneddoti, *ḥadīṯ*, del profeta) era già stato elaborato durante il trapasso dalla dinastia omàyyade alla dinastia abbaside. Esso acquista validità canonica specialmente nelle due raccolte tradizionali di Buḫārī (m. 870) e di Muslim (m. 875), e rappresenta, accanto al Corano, la fonte piú importante della dottrina religiosa e morale e del diritto islamici. Sebbene appartengano solo in parte al genere narrativo, questi testi sono comunque importanti sul piano storico-letterario, se non altro per la loro quantità e per la loro relativa antichità.

Possediamo pochi testi di prosa risalenti agli anni del trapasso di dinastia. Nei cinque volumi della monumentale storia della letteratura araba di Carl Brockelmann alle opere di questo periodo vengono dedicate meno di quindici pagine.

Dopo l'inizio del periodo abbaside invece la letteratura araba si sviluppa a valanga. Base tecnica di questa fioritura è l'introduzione della carta, a opera di prigionieri di guerra cinesi (751). Nei secoli IX, X e XI la produzione raggiunge il suo livello massimo. Il *Registro* (*Fihrist*) del libraio e bibliografo di Bagdad ibn an-Nadīm ci offre un impressionante inventario dell'intera letteratura araba nell'anno 987. Anche dopo il 1100, e per secoli interi, il mercato librario arabo continuerà a essere alimentato dalla pubblicazione non solo di compendi, commentari e glosse, ma anche d'importanti opere originali. Data la gran massa di questo materiale è opportuno considerare come letteratura prosastica solo le opere che perseguono precise finalità artistiche o che, in senso piú ampio, mirano allo svago, escludendo da questa classificazione la letteratura tecnico-scientifica. Non si dimentichi però che non è possibile distinguere nettamente tra letteratura amena (se cosí la si può chiamare) e letteratura scientifica. A esempio le *Storie dei profeti* (*Qiṣaṣ al-anbiyā'*) di Ta'labī (m. 1035) e di Kisā'ī, con le loro cronache sugli antichi « uomini di Dio », traggono

origine dall'esegesi del Corano, ma per il loro carattere didascalico e al tempo stesso ameno sono divenute un libro decisamente popolare. Perfino la «robinsonata» di ibn Ṭufail (m. 1185) *Ḥayy ibn Yaqẓān* è in effetti un trattato filosofico abbastanza divertente per poter essere attribuito alla letteratura amena.

I confini tra letteratura di svago e letteratura scientifica sono incerti anche sul piano formale. La tecnica della trasmissione dei documenti letterari (fondata sulla catena ininterrotta dei garanti) non venne applicata soltanto ai campi della teologia, della giurisprudenza e della storiografia, ma anche a quello della letteratura amena, a esempio alle storie d'amore raccolte nel *Kitāb al-Aghānī* di Abu'l-Faraǧ al-Iṣfahānī (897-967) o nel *Kitāb Maṣāri' al-'uššāq* di ibn as-Sarrāǧ (m. 1106). Reciprocamente, il gusto dell'espressione ricercata e armoniosa, a cui si deve la preferenza accordata alla prosa rimata rispetto alla prosa comune, si diffuse relativamente presto anche nella letteratura scientifica diventando addirittura una moda (una moda che, fra parentesi, non sempre giovò allo stile).

Lo sviluppo della prosa araba fu potentemente e durevolmente favorito dal contributo dei cosiddetti segretari, ceto professionale costituitosi sotto il califfo omàyyade 'Abdalmalik (646-705) che rese obbligatorio l'uso della lingua araba negli uffici dell'amministrazione finanziaria. 'Abdalḥamīd al-Kātib («il segretario», perito nel 750 durante il cambio di dinastia) è considerato il fondatore dell'epistola retorica (*risāla*, plur. *rasā'il*). Una delle sue epistole descrive espressamente i compiti dei segretari e tradisce influssi persiano-sasanidi, mentre altre sue opere ci consentono d'ipotizzare anche probabili influssi greci. L'allievo di 'Abdalḥamīd, ibn al-Muqaffa' (m. 759), tradusse in arabo dal mediopersiano (pahlavico), e sotto il suo originario nome persiano di Rūzbih, lo specchio dei principi *Calila e Dimna*, opera favolistica di origine indiana, conquistandosi così un posto nella letteratura prosastica araba.

Nel periodo abbaside crebbe ulteriormente l'influsso dei segretari, che ibn Qutaiba (m. 889) fornì di preziosi strumenti scientifici pubblicando vari manuali nonché l'opera enciclopedica *'Uyūn al-aḫbār*, mentre si andava ormai affermando l'ideale dell'uomo colto e raffinato (*adīb*). Nella produzione letteraria del fertile e geniale, seppure alquanto disordinato, Ǧāḥiẓ (m. 869) predominano ancora gli interessi tecnici; col tempo però la formazione letteraria (*adab*) e l'arte di esprimersi con raffinata abilità letteraria divengono fine a sé stesse. La prosa si arricchisce, talvolta in misura addirittura eccessiva, di figure retoriche, e si trasforma inoltre in prosa rimata (*saǧ'*), struttura stilistica in cui frasi brevi (o parti di frasi) che si corrispondono sia sul piano linguistico sia su quello contenutistico rimano tra di loro secondo uno schema assai semplice (*a-a-a-b-b-b-* ecc.), pur senza essere costrette nei limiti di una misura metrica.

I principali rappresentanti di questo raffinato stile epistolare appartengono al periodo compreso tra il X e il XII secolo. Due di essi, Badī' az-Zamān al-Hamadhānī (m. 1008) e Ḥarīrī (1054-1122), devono la loro fama, oltre che alle loro epistole, alla pratica di un particolare genere letterario, la cosiddetta *maqama* (propriamente «seduta», «allocuzione»). Di Hamadhānī ci sono pervenute oltre cinquanta maqame, in cui compare di regola il personaggio di Abū 'l-Fath al-

Iskandarī, un letterato vagabondo che gabba i suoi ascoltatori con spiritose ed eleganti conferenze in prosa rimata riuscendo a ricavarne un vantaggio personale concreto. Altro personaggio di queste maqame è un certo 'Īsā ibn Hisam, che vi sostiene un ruolo secondario ma non privo d'importanza come narratore e conferenziere. Seguendo l'esempio di Hamadhānī, Ḥarīrī compose un numero quasi eguale di maqame, in cui la prosa rimata è spesso interrotta da canti. L'eroe delle storie si chiama Abū Zaid da Sarūǧ; il narratore al-Ḥāriṯ ibn Hammām. Le mariolerie che si trovano nelle maqame di Ḥarīrī corrispondono sostanzialmente nel contenuto, nonostante la grande varietà di scene, a quelle dell'Abū 'l-Fatḥ al-Iskandarī di Hamadhānī, ma sono narrate con eleganza ancora maggiore e sono diventate quindi anche piú famose di quelle. I singoli episodi sono allineati l'uno accanto all'altro senza articolazione o rapporto gerarchico e senza tensione compositiva, come avviene di solito anche per i versi della poesia araba. L'elemento drammatico cede il passo a quello retorico. Costituzionalmente, le maqame non sono meno retoriche delle «dispute gerarchiche» (*munāẓarāt*), altro genere poetico assai coltivato, nel quale vengono contrapposti i meriti o i vantaggi di oggetti, persone o atteggiamenti diversi ma confrontabili. In entrambi i casi ciò che conta non è propriamente la validità del giudizio, ma l'arte di convincere l'ascoltatore o il lettore scegliendo le parole giuste. In questo genere di composizioni, la disputa è diventata fine a sé stessa.

La prosa d'arte e la prosa rimata, vale a dire la prosa impregnata di forme retoriche e stilistiche e scritta in *saǧ'*, compaiono, oltre che nelle epistole e nelle maqame, anche in altri generi letterari. Esse sono la forma piú frequente dei testi composti espressamente come arringhe da declamare e destinati a entrare nel repertorio dei vari «oratori» pubblici (*ḫaṭīb*). Di ibn Nubāta, oratore alla corte dell'hamdanide Saif ad-Dawla di Aleppo, possediamo una raccolta di «orazioni» (*ḫuṭab*) che vengono attribuite anche al quarto califfo 'Alī (*Nahǧ al-balāgha*; l'opera risale in realtà agli inizi dell'XI secolo). Vanno infine ricordati anche due autori che non possono essere semplicemente definiti oratori o predicatori, e che anzi sono, in un certo senso, unici nel loro genere: si tratta di Ḥasan da Bassora (642-728) di cui ci è giunto un gran numero di detti parenetici assai pregnanti che testimoniano di un'intima religiosità; e del mistico al-Ḥallāǧ (che nel 922 pagò con la morte la sua eterodossia), autore del *Kitāb aṭ-Ṭawāsīn*, una raccolta di profonde speculazioni gnostiche, formulate in una potente e infuocata prosa d'arte.

Accanto alle opere che si distinguono per una particolare eccellenza artistica e originalità d'espressione, non bisogna naturalmente dimenticare i testi di prosa piú semplici e facili, quelli destinati al mero svago e legati a contenuti di tipo particolare. Anche lasciando da parte, in considerazione del loro carattere didascalico oltre che divertente, le storie dei profeti e dei santi, rimane pur sempre una massa sconfinata di materiale di tal genere. Nei secoli piú antichi le opere amene e di svago furono probabilmente ancora piú numerose. Nel *Registro* (*Fihrist*) di ibn an-Nadīm dell'anno 987 troviamo una gran quantità di titoli di libri di carattere esclusivamente ameno; ma solo una piccola parte di questi manoscritti è giunta fino a noi. Alcuni dei loro autori ci sono noti; vanno ricordate in primo luogo

le memorie di Usāma ibn Munqiḏ (1095-1188), un emiro siriano del tempo delle crociate, e gli scritti ameni del cadí al-Muḥassin at-Tanūḫī (m. 994). La prima parte del *Kitāb Nišwār al-muḥāḍara* di Muḥassin è stata tradotta in inglese sotto il titolo: *The Table-Talk of a Mesopotamian Judge*. Un'altra opera aneddotica di questo autore porta il titolo *Kitāb al-Mustaǧād*. Notissima è inoltre la sua raccolta di racconti: *al-Faraǧ ba'd aš-šidda*, che, come dice lo stesso titolo, contiene detti, aneddoti e canti sul tema: «al dolore segue sempre la gioia».

Vi è invece tutta una serie di opere, a volte anche assai ampie, di cui ignoriamo l'autore o il curatore. È il caso delle *Mille e una notte*, la raccolta di novelle arabe piú note in Europa, che però ha un carattere singolarmente ibrido perché la cornice narrativa sul tema dell'infedeltà femminile in cui sono inserite le singole storie risale a un modello indiano. Come è stato possibile stabilire sulla base di un frammento recentemente ritrovato, questa cornice narrativa venne tradotta in arabo (da una traduzione persiana) prima ancora della metà del IX secolo. In essa vennero successivamente inseriti, dapprima a Bagdad e piú tardi al Cairo (dopo l'invasione mongola del XIII secolo), racconti di vario genere: storie di beduini, di profeti e di uomini devoti, di cortigiani, di amanti, di marinai, di mercanti, di artigiani, di furfanti, di maghi, e perfino un ampio romanzo cavalleresco. Il pubblico europeo conobbe le *Mille e una notte* all'inizio del secolo XVIII, grazie alla traduzione di Antoine Galland. L'ultima e migliore traduzione italiana è quella, integrale, a cura di Francesco Gabrieli.

Le altre opere narrative di carattere popolare si suddividono in due gruppi. Il primo è quello dei poemi epici in prosa che esaltano le guerre dell'Islam: sia le spedizioni militari, *maghāzī*, del tempo del profeta (nelle quali il ruolo dell'eroe è sostenuto dal genero di Maometto, 'Alī), sia le grandi conquiste, *futūḥ*, del tempo dei califfi, come quelle della Siria, dell'Iraq, dell'Egitto (*Bahnasā'*) e dell'Africa settentrionale (*Ifrīqiya*). Il secondo gruppo è formato da lunghi romanzi (*siyar*, sing. *sīra*) su singoli personaggi storici o pseudostorici, come quelli sull'eroe beduino 'Antar, su Dū'l-himma, sul campione dell'Islam Baṭṭāl, su 'Umar an-Nu'mān, sull'antico re dell'Arabia meridionale Saif ibn Dhī Yazan, e infine sul signore dei mamelucchi Baibars. Il ciclo di storie romanzesche sulla storica spedizione nell'Africa settentrionale della tribú dei Banü Hilāl potrebbe essere classificato tanto nel primo come nel secondo gruppo.

Le leggende sui *maghāzī* e sui *futūḥ* e i romanzi sulle gesta dei vari popoli, almeno nella forma in cui ci sono pervenuti, comparvero solo dopo l'esperienza delle crociate, esperienza che spinse il mondo arabo-islamico ad assumere un atteggiamento di lotta e di difesa nei confronti dei «franchi». Anche nei romanzi gli eroi arabi sono sempre, oltre che soldati, campioni dell'Islam, mentre i loro antagonisti, siano essi cristiani, pagani, adoratori del fuoco o maghi, vengono presentati semplicemente come «infedeli». Domina ovunque una concezione piuttosto ingenua, secondo la quale tutto il bene sta da una parte e tutto il male dall'altra. A vincere sono sempre i musulmani, che incarnano il bene, mentre gli avversari subiscono la meritata punizione. Tanto piú stupefacente è quindi l'alto livello

formale e linguistico di queste opere in cui (come del resto avviene anche nelle *Mille e una notte*) la prosa viene continuamente interrotta da brani in stile elevato, sia in forma di poesia, sia in forma di prosa rimata. Di regola, i canti interpolati hanno carattere lirico in quanto esprimono lo stato d'animo di uno dei personaggi. I passi in prosa rimata sottolineano invece i fatti obiettivi mediante l'intensificazione patetica dello stile.

Si sarebbe tentati di definire la poesia sui *futūḥ* come una specie di epica. Dal punto di vista del contenuto questa definizione sarebbe del tutto legittima: le grandi conquiste incarnano in effetti il periodo eroico della storia arabo-islamica, periodo del cui ricordo gli arabi hanno continuato a nutrirsi per secoli, specie nel tempo delle crociate e oltre, fino ai nostri giorni. Nelle opere sui *futūḥ* gli eventi reali, e cioè le gesta dei conquistatori arabo-islamici, sono trasfigurati e fantasiosamente esornati. L'unica obiezione valida contro tale definizione è che in questi poemi manca la forma metrica. Per il fatto che l'*Iliade*, il *Canto dei Nibelunghi* e lo *Šāh-nāmè* sono in versi, ci si è abituati a vedere nel metro un fondamentale e imprescindibile attributo del poema epico. Le categorie letterarie non sono però entità astratte e statiche, ma mezzi che ci devono permettere di confrontare manifestazioni analoghe di letterature diverse per individuare eventuali coincidenze o divergenze. Affrontando il problema della collocazione delle opere sui *futūḥ*, è quindi lecito chiedersi se esse non presentino per avventura determinate caratteristiche che nelle altre letterature contraddistinguono appunto i poemi epici.

Allo stesso modo le leggende sui *maghāzī* potrebbero essere considerate tipologicamente affini alle medioevali *chansons de geste*: anche in questo caso si potrebbero indicare determinate corrispondenze. In ogni modo non è lecito giudicare con troppa disinvoltura questi poemi come semplici falsificazioni della storia; a essi invece bisogna riconoscere il merito di aver tenuto desto il ricordo della fondazione dell'impero mondiale arabo-islamico.

La moderna letteratura araba

Con l'inizio del sec. XIX la cultura europea comincia a penetrare nel mondo di lingua araba. Le sollecitazioni occidentali vengono avidamente assimilate, dapprima da una piccola minoranza, poi da una cerchia sempre piú vasta d'intellettuali. Nel mondo arabo sorge quindi quasi spontaneamente la tendenza al confronto critico tra gli antichi costumi tradizionali, ereditati dal medioevo, e le nuove acquisizioni culturali. Da questo confronto, di cui non è ancora possibile prevedere il risultato finale, è nata una crisi culturale che si rispecchia nella letteratura araba contemporanea.

La produzione letteraria, specie a partire dalla prima guerra mondiale, ha assunto dimensioni tali da scoraggiare in partenza qualsiasi tentativo non solo di sbarazzarsene con un giudizio sintetico e sbrigativo, ma anche di offrirne in breve spazio una visione panoramica. Inoltre i poeti e gli scrittori di prosa dotati di una certa fama sono ormai cosí numerosi che non sapremmo come giustificare la scelta di alcuni nomi a danno di altri. Ci limiteremo perciò a indicare due

fatti di carattere generale, riguardanti il primo il contenuto delle opere arabe moderne, e il secondo la loro forma letteraria.

Dal punto di vista del contenuto, si può dire che la moderna letteratura araba abbraccia praticamente tutti i soggetti e i temi possibili. I poeti, i narratori e i saggisti hanno interessi piú vasti e universali dei loro predecessori. Essi non si occupano soltanto dei fatti politici del loro tempo (che del resto osservano sotto un'angolazione patriottica e nazionalistica), ma si interessano anche alle piú svariate forme e manifestazioni della vita umana e, in modo particolare, all'ambiente sociale in cui vivono e su cui hanno ovviamente molte cose da dire. Assai frequenti, nelle opere arabe contemporanee, sono il tema dell'emancipazione della donna, e soprattutto la vita degli strati piú umili della popolazione (piccoli impiegati, funzionari e altre figure degli ambienti cittadini), gli stenti e le preoccupazioni quotidiane dei *fellahin* delle campagne. La moderna letteratura araba merita di essere presa seriamente in considerazione anche per il valido contributo che fornisce all'analisi e alla critica della società locale.

Sul piano formale vi è da osservare che pur continuando a coltivare gli antichi, tradizionali generi letterari — come la qasida, la *marṯiya* (che oggi è per lo piú un elogio funebre), qualche volta la maqama e infine la *riḥla* (descrizione di viaggio) — gli autori arabi di oggi tendono in complesso a servirsi di forme nuove. Nella poesia predominano le forme articolate e strofiche. Alcuni poeti sperimentano il verso libero sulle orme di Walt Whitman oppure imitano lo stile dei simbolisti francesi. Nella prosa abbondano i romanzi storici e sociali, le novelle, i racconti brevi, gli schizzi e i saggi, mentre è comparso un genere assolutamente nuovo per la letteratura araba: il dramma (e sono stati prodotti addirittura testi operistici originali). Quanto a ricchezza di forme letterarie, la moderna letteratura araba non ha quindi nulla da invidiare all'Europa: essa è per cosí dire completa. Ci si può chiedere invece se il genio creativo della lingua sia rimasto vivo sufficientemente per scongiurare il pericolo di un radicale snaturamento culturale. Fino a questo momento, comunque, lo sviluppo letterario — specie dei generi narrativi — sembra incoraggiare una prognosi favorevole.

Rudi Paret

LETTERATURA EBRAICA

Centro e monumento della letteratura ebraica è un unico libro: l'*Antico Testamento*, cioè la Bibbia ebraica. Per il lettore credente esso è una testimonianza, o meglio la testimonianza della rivelazione divina; per il lettore culturalmente sensibile, la piú perfetta espressione letteraria del popolo ebraico che lo ha creato. Sebbene sia costituito da una serie di scritti di varia età e di diverso stile, questo libro è un tutto organico che non consente distinzioni radicali tra i vari stadi letterari che caratterizzano le parti da cui è composto. La Bibbia è il risultato di una secolare selezione, il precipitato spirituale di tutta una civiltà e della sua tradizione orale e scritta.

Nel suo complesso la letteratura ebraica biblica è l'estremo frutto culturale delle grandi civiltà medio-orientali che l'hanno preceduta. Nei libri dell'Antico Testamento hanno lasciato le loro tracce anche la sapienza degli antichi egizi, le leggende religiose e i canti epici sumero-babilonesi, la legislazione di Ḫammurabi e principalmente la letteratura cananea. Ma tutti questi influssi stranieri sono stati fusi e trasformati in un'opera d'arte dotata di un'impronta assolutamente originale.

I ventiquattro libri dell'Antico Testamento, scritti per la maggior parte in lingua ebraica, rispecchiano lo sviluppo spirituale e sociale degli ebrei dal 1000 circa al 100 a.C.; ma già i piú antichi tra i suoi documenti sono ispirati alla religione monoteistica e all'etica social-religiosa dei profeti (che caratterizzano la maturità del popolo ebraico), cosí come, reciprocamente, nei documenti piú recenti sopravvive il ricordo delle origini. La grazia fatale che tocca all'eletto da Dio, i decreti della Provvidenza, il volere divino: ecco i grandi temi su cui si fondano sia i libri storici (che costituiscono il primo tentativo d'interpretazione della storia umana) sia quelli profetici e sapienziali. Ma questi scritti sono anche un'anticipazione del futuro piú o meno lontano. Soprattutto le visioni apocalittiche del libro di *Daniele* possono essere considerate, se non proprio un ponte verso la letteratura post-biblica, per lo meno un suo presentimento. Altre testimonianze di questa fase di transizione sono molti tra i frammenti trovati nel deserto di Giuda, i cosiddetti « manoscritti del mar Morto », che rappresentano la piú antica forma di letteratura midrašica e di lirica religiosa soggettiva. Questi manoscritti lasciano anche trasparire l'inquietudine che serpeggiava in Palestina all'epoca dell'occupazione

romana, che doveva concludersi con la distruzione di Gerusalemme e del secondo Tempio, e che rappresentò la prima grande svolta nella storia degli ebrei e della loro letteratura.

Il Talmud e la letteratura dei responsi

La tradizione narra che nell'anno 69 d.C., quando Vespasiano era ormai alle porte di Gerusalemme, il massimo esponente ebraico, Rabban Jôḥanan ben Zakkaj, si fece chiudere in un feretro e portare segretamente fuori della città per parlare col comandante dell'esercito romano. Nel corso del colloquio il rabbino predisse al romano la sua elezione a imperatore, e Vespasiano rispose promettendogli di esaudire un suo desiderio nel caso che la profezia si fosse avverata. Jôḥanan ben Zakkaj precisò allora la sua richiesta: « Quando sarai imperatore — disse — concedi a me e ai miei sapienti la scuola di Jamnia ».

La storia provò che rabbi Jôḥanan ben Zakkaj era stato lungimirante. A Jamnia o Javne (Jabne) vennero infatti annodati i fili spirituali destinati a tenere unito il popolo ebraico anche dopo la distruzione di Gerusalemme e la cacciata dalla Palestina. In mancanza di un organismo politico autonomo, il sentimento nazionale, quanto mai acceso dentro e fuori la Palestina al tempo della caduta di Gerusalemme, si concentrò nella religione. In tal modo, pur essendo privi di uno stato e addirittura di una patria, gli ebrei riuscirono ugualmente a formare una nazione, sia pure soltanto spirituale.

All'inizio il problema era di fare in modo che anche le generazioni future conservassero il patrimonio religioso-letterario della Bibbia e della tradizione orale sviluppatasi attraverso secoli di interpretazione dei testi sacri. Questo patrimonio venne elaborato in Palestina e nei grandi centri ebraici della Babilonia. Nelle compilazioni note sotto il nome di *Talmud gerosolomitano* o *palestinese* e *Talmud babilonese* (*talmûd* = studio), vennero raccolte e poste per iscritto le sentenze e le discussioni dei dottori relative alla legge, alle prescrizioni rituali e morali, al costume, con cui essi miravano ad adattare la rivelazione biblica e la tradizione alle mutevoli circostanze della vita. Il *Talmud* (la cui redazione palestinese, piú breve, si chiuse all'inizio del V secolo d.C., mentre la redazione babilonese si protrasse per circa un secolo ancora) consta della *Mišnà*, un codice rituale e legale redatto nel III secolo da rabbi Giuda il Santo su materiali precedenti, e della *Gemarâ*, cioè l'insieme dei commenti, delle interpretazioni e dei pareri di scuola prodotti dallo studio della *Mišnà* nelle accademie palestinesi o babilonesi. Questo materiale non è però organizzato secondo criteri sistematici nel senso di una codificazione moderna, ma rispecchia la mobilità e la varietà dell'insegnamento, ed è intessuto di parabole, leggende, dispute morali, osservazioni scientifiche, credenze popolari e persino magiche, e riflette quindi nella loro integrità gli interessi dello spirito ebraico nei primi secoli della Diaspora.

Nel *Talmud*, e in tutta la letteratura talmudica posteriore, si possono distinguere due generi o filoni principali: la *halakhà* (letteralmente via) e la *haggadà* (= narrazione). La prima comprende tutto ciò che ha carattere precettistico, obbligante e legale, sia in campo religioso sia in campo profano (una distinzione che non si può applicare all'ebraismo, in cui la Bibbia è fonte del diritto e norma che regola ogni aspetto della vita), e il relativo lavoro interpretativo delle diverse scuole. La *haggadà* designa ciò che non ha contenuto e forza legale; quindi in primo luogo le parabole, le omelie o gli insegnamenti edificanti, e i commenti biblici di uguale natura. È un genere che si riscontra già nella Bibbia, specie nei libri sapienziali (per esempio i libri deuterocanonici di *Tobia* e *Giuditta*, o il libro profetico di *Giona*), e anche nel Nuovo Testamento.

Dopo la definitiva sistemazione del *Talmud* nelle accademie rabbiniche di Palestina e Babilonia (i due grandi centri spirituali del mondo ebraico dell'epoca), si continuarono gli studi e i commenti, sia della Bibbia, sia della *Mišnà*, sia del *Talmud*. Nello stesso tempo si sviluppò un nuovo genere letterario, destinato a durare, nella letteratura ebraica, dal IV secolo d.C. ai nostri giorni: quello dei *Responsi* (*Še'elôth û-tešûvôth*). Ai capi (*geonim* = eccellenze) delle scuole talmudiche di Babilonia venivano infatti sottoposti tutti i problemi creati dalla vita nella Diaspora e per i quali non era possibile trovare chiare indicazioni nella legge scritta. Le risposte, fissate per iscritto, diedero vita appunto alla letteratura dei responsi che — in un primo momento — fu particolarmente fiorente a Babilonia, e che piú tardi, in Spagna, Germania, Francia e Polonia, assunse a volte un carattere astratto. Il patrimonio di responsi accumulatosi nei diversi paesi nel corso di circa diciassette secoli è una ricchissima fonte di informazioni per gli studi sulla storia della civiltà.

La letteratura ebraica nasce con la sua opera piú importante, la Bibbia, e attorno alla Bibbia continua a muoversi anche dopo, come un pianeta attorno al sole, attingendo da essa sempre nuova ispirazione, nelle epoche di fioritura, e limitandosi invece a commentarla nelle epoche di decadenza. Nella misura in cui si può parlare di influssi esterni, notiamo che questi riguardano per lo piú il contenuto e non la lingua, che è rimasta sostanzialmente invariata sino ai nostri giorni. Fino a tempi recentissimi, l'ebraico è stato del resto una lingua essenzialmente letteraria, la lingua religiosa e nazionale degli ebrei, e — come il latino per i dotti medioevali — uno strumento di comunicazione unitario a disposizione dei vari gruppi di questo popolo geograficamente disperso. Esso è ridiventato lingua d'uso solo da cinquant'anni a questa parte.

La letteratura ebraica è espressione dell'intera vita nazionale e religiosa del popolo ebraico; per questa ragione essa presenta piú generi letterari di quanti non s'incontrino di solito nelle altre letterature. Il contenuto è sempre stato considerato piú importante della forma; solo in epoche di eccezionale tranquillità è stato attribuito un valore anche all'eleganza dello stile. Strumento espressivo di un popolo che nella vita quotidiana si serviva di altre lingue, non sempre questa letteratura è stata percorsa dal soffio della parola viva; tuttavia essa non si è mai irrigidita in schemi morti, come è accaduto alla letteratura latina degli umanisti, anzi una delle sue caratteristiche fondamentali è proprio quella di essere sempre rimasta sufficientemente viva per permettere al popolo ebraico di sentirsi unito anche nei momenti di crisi e per lasciarsi a sua volta ringiovanire dai nuovi impulsi che insorgevano nella vita del popolo stesso.

I caratteri dominanti della letteratura ebraica immediatamente po-

steriore alla Bibbia sono il polilinguismo, l'anonimità dei suoi depositari e la diretta dipendenza dall'Antico Testamento. Dopo la creazione della Bibbia, gli ebrei della Palestina abbandonarono ben presto l'ebraico biblico per adottare l'aramaico, che nel frattempo si era imposto anche in altre regioni del vicino Oriente. Il *Talmud* e le opere concomitanti vennero quindi scritte in gran parte in aramaico. In quel periodo gli ebrei che vivevano nella sfera culturale ellenistico-romana parlavano invece il greco, terza grande lingua letteraria dell'epoca.

Il periodo ellenistico e babilonese

Nell'area culturale dominata dal greco, che aveva il suo centro in Alessandria, sorse la letteratura ebraico-ellenistica, destinata a influenzare piú la letteratura cristiana che quella ebraica. Essa comprende, oltre alla famosa traduzione greca dell'Antico Testamento detta dei Settanta, gli scritti di Filone di Alessandria (n. 20? a.C.), che rappresentano un tentativo di sintesi tra la filosofia greca e la religione ebraica, le opere di Giuseppe Flavio (37?-100? d. C.), i libri deuterocanonici dell'Antico Testamento (cioè quelli scritti o conservati solo in greco, e quindi esclusi dal canone ebraico, ma accettati come ispirati dagli ebrei ellenistici e poi dalla Chiesa cattolica: per esempio i libri di *Giuditta*, della *Sapienza*, l'*Ecclesiastico*, la storia di Susanna nel libro di *Daniele*), e molti apocrifi, tra i quali il libro dei *Giubilei*, i *Testamenti dei dodici patriarchi*, ecc. Mentre alcuni di questi furono accolti con favore dai Padri della Chiesa, divenendo un elemento della cultura cristiana antica, essi furono invece quasi dimenticati dalla cultura ebraica, sebbene risalissero in parte a originali aramaici o ebraici (una porzione dell'originale ebraico dell'*Ecclesiastico* è stata ritrovata recentemente). L'eco di questi apocrifi fu scarsa perché nel II secolo il centro di gravità della vita spirituale ebraica si era gradatamente spostato a Babilonia, dove il greco non era parlato. Dopo la vittoria del cristianesimo, allorché l'antica cultura greca cominciò lentamente a declinare (sopravvivendo, ma in forma vegetativa, solo nell'impero romano d'Oriente) una parte dell'eredità ellenistica, sia pure sotto forma di semplici traduzioni, si salvò nell'Asia anteriore. Con l'avvento dell'Islam, nel VII e nell'VIII secolo, questa eredità ellenistica venne assimilata e ulteriormente sviluppata dagli arabi che rivelarono una particolare predilezione per la filosofia di Aristotele e dei neoplatonici. Gli ebrei vennero cosí messi a confronto, per la seconda volta nella loro storia, con le idee fondamentali della filosofia greca. La prima volta — all'epoca dell'ellenismo — essi avevano rifiutato questa filosofia perché non avevano potuto conciliare il politeismo dei greci e il loro profano culto della bellezza con il proprio sentimento religioso. Ora però quelle idee erano accolte e commentate dai musulmani, i quali non solo erano altrettanto rigorosamente monoteisti degli ebrei, ma anche a loro strettamente affini sul piano linguistico e culturale.

I dotti ebrei sperimentarono cosí, fin dai secoli VIII e IX, quel fenomeno di riscoperta della cultura classica che l'Europa occidentale avrebbe vissuto solo nei secoli XIII e XIV, quando cioè la filosofia aristotelica, commentata da Averroè e Maimonide e tradotta dall'arabo in latino, sarebbe penetrata negli ambienti dei teologi e degli scienziati cristiani. Questo contatto ripropose il problema che già Filone di Alessandria aveva tentato di risolvere, quello cioè di una conciliazione razionale tra fede e ragione, della possibilità di servirsi degli schemi del pensiero greco (cosí razionalmente seducenti) senza danneggiare la fede. Nel IX secolo, il dotto capo della scuola talmudica di Surâ in Babilonia, Sa'adjà Gaôn ben Jôsef (882-942) diede una risposta ebraica a questo problema, mentre la risposta cristiana alle difficoltà sollevate dalla filosofia aristotelica sarebbe stata elaborata solo nel XIII secolo da Tommaso d'Aquino nella *Summa theologica*.

Sa'adjà, nel suo *Libro delle credenze e delle opinioni* (*Kitāb al-amānāt wa'l-i'tiqādāt*) scritto in arabo, difese la fede ebraica contro gli attacchi della filosofia musulmana e del razionalismo, e fu il primo erudito a emergere dall'anonimato della letteratura talmudica. Nel corso di una vita assai movimentata, egli contribuí a rendere autonome, e cioè indipendenti dal *Talmud*, molte discipline scientifiche, tradusse il *Pentateuco* in arabo, e scrisse in ebraico poesie religiose. Molte delle sue opere furono occasionate dalle polemiche con la setta dei caraiti, sorta nel secolo precedente, e di cui egli subí in un certo senso l'influenza, nonostante la sua opposizione dottrinale. I caraiti riconoscevano autorità solo alla Bibbia e non alla tradizione talmudica: e questa loro posizione aveva provocato una ripresa di studi sulla grammatica, il lessico e l'ortografia ebraica, creando cosí le basi della linguistica ebraica, a cui lo stesso Sa'adjà diede un forte impulso. Anche nei secoli successivi i caraiti fornirono importanti contributi alla filosofia religiosa, alla poesia e alla grammatica.

Il periodo spagnolo

La figura di Sa'adjà è già in parte illuminata dalla luce che la letteratura ebraica doveva piú tardi irradiare dalla Spagna. Già verso la fine del IX secolo numerosi allievi di Sa'adjà avevano lasciato la Babilonia per trasferirsi nella Spagna, che stava ormai prendendo il posto della Babilonia come centro spirituale del giudaismo.

In Spagna la situazione degli ebrei era radicalmente mutata fin dal secolo VIII, e cioè dall'epoca seguente alla conquista islamica. Un tempo perseguitati e oppressi dai principi visigoti, gli ebrei venivano ora tollerati dai nuovi signori arabi.

La fioritura della letteratura ebraica in Spagna è stata spiegata in vari modi. Mentre alcuni studiosi sostengono che gli ebrei avrebbero cercato di imitare, se non addirittura di superare la letteratura araba, producendo cosí le grandi opere di questo periodo sotto lo stimolo dell'emulazione, altri sostengono che questo rigoglioso sviluppo della loro cultura sia stato il frutto dell'incontro di tre diverse civiltà: l'araba, la cristiana e l'ebraica. Sta di fatto, comunque, che in questo periodo e in quello successivo gli ebrei si servirono per la loro produzione letteraria, oltre che della lingua araba, anche della loro lingua «sacra» (e ciò per il motivo assai importante che anche gli arabi, a essi etnicamente affini, avevano distinto in origine tra lingua di uso comune e lingua letteraria). In un primo tempo, la lingua corrente degli ebrei fu il dialetto parlato dagli arabi di Spagna; piú tardi, dopo

la *reconquista* cristiana, il castigliano. Come lingua nazionale essi si servirono invece dell'ebraico, rinnovato e variato dalla personalità degli scrittori.

Nel periodo della sua fioritura in Spagna, la letteratura ebraica fu caratterizzata da una grande molteplicità di indirizzi. Non solo si giunse alla definizione di tutta una serie di generi letterari e di campi particolari di ricerca — linguistica, filosofia religiosa, lirica profana e religiosa (che toccò addirittura il suo momento piú alto dopo il periodo biblico) — ma l'attività e gli interessi dei singoli scrittori furono non meno vivaci e vari di quelli dell'ambiente in cui vivevano. Nessun autore importante limitò i propri interessi a un solo settore culturale.

Sul piano del contenuto e della lingua le opere che piú si allontanarono dal baricentro della letteratura ebraica — la Bibbia — furono quelle di filosofia religiosa, che da Sa'adjà in poi vennero scritte in arabo. Queste opere poterono esercitare un durevole influsso sul pensiero ebraico (anche grazie alle polemiche cui diedero luogo) perché finirono quasi sempre per essere tradotte in ebraico. Uno dei piú famosi filosofi ebraici di Spagna fu Šelômô ibn Gebîrol (1021?-1058?), conosciuto nel mondo medioevale cristiano sotto il nome di Avicebron o Avencebrol. Il suo dialogo filosofico *Fonte della vita* (conservato in una traduzione latina e in una, parziale, ebraica) sviluppa un sistema neoplatonico staccato dalle concezioni ebraiche e dalle dottrine bibliche, che influí notevolmente sulla filosofia di san Bonaventura e sulla scolastica francescana. Gebîrol espresse poeticamente i suoi sentimenti religiosi in diverse composizioni liturgiche, e nel poema in lode di Dio intitolato *Corona regale* (*Kèter malkûth*).

A differenza di Avicebron, Jehûdà ha-Lewî o Giuda Levita (1085?-1145?), nel dialogo, pure scritto in arabo, *Il Cazaro* (*al-Ḫazarī*) e Mosè Maimonide (1135-1204), nella sua grande opera *Guida degli smarriti* o *dei perplessi* (*Dalālat al-ḥā'irīn*, in ebraico *Môrè nevûkîm*) fondarono la loro filosofia sulla teodicea ebraica, pur utilizzando il sistema aristotelico.

Anche nel campo della poesia profana e religiosa quest'epoca fu la piú ricca e fertile di tutta la letteratura ebraica. Ci limitiamo a citare i poeti ibn Gebîrol, Môšè e Avraham ibn 'Ezrâ e Jehûdà ha-Lewî. Temi della poesia profana furono soprattutto la vita terrena, l'amore e l'amicizia; la poesia religiosa si ispirò prevalentemente alla Bibbia esprimendo un'intensa nostalgia per Sion. Una parte di queste poesie (*pijjûṭîm*) entrarono nella liturgia ebraica.

In tutti i centri di cultura ebraica sorsero importanti studi biblici e talmudici. Il grande medico, filosofo e rabbino già citato Mosè Maimonide influenzò con il suo codice di leggi (*Mišnè Tôrà*) lo sviluppo successivo della letteratura legale in Spagna e in Africa, mentre nuovi centri di studio nascevano nella Renania e in Provenza.

Le scuole fiorite nella Francia del nord durante il secolo XI produssero esclusivamente commenti biblici e talmudici. Il loro piú importante esponente fu rabbi Šelômô ben Jiṣḥaq da Troyes (Rašî, 1040-1105), autore di un commento alla Bibbia che per secoli fu un libro quasi popolare e di un commento al *Talmud* divenuto classico e ristampato in tutte le edizioni del *Talmud*. Dopo la morte di Rašî questi studi vennero portati avanti dai suoi discepoli della Francia settentrionale.

Nel secolo XII accanto a scuole di questo tipo si sviluppò in Renania un grande movimento mistico-ascetico promosso da rabbi Jehûdà ben Šemû'el he-ḥasîd (m. 1217), a cui si è soliti attribuire pure lo scritto etico-ascetico *Il libro dei devoti* (*Séfer Ḥasîdîm*), opera molto letta, che esercitò un forte influsso anche dopo la morte del suo autore. Le persecuzioni antiebraiche del tempo delle crociate fecero sorgere in Germania canti elegiaci, chiamati *kinôth* per la loro somiglianza con i lamenti biblici. Essi erano opera delle piú eminenti personalità del tempo e venivano recitati nella sinagoga durante i giorni di lutto nazionale o locale. Anch'essi sono entrati a far parte della liturgia.

Il periodo franco-italiano

Alla fase delle grandi creazioni del periodo ebraico-spagnolo — XI e XII secolo — seguí, dopo la morte di Maimonide, una fase di generale decadenza, in parte dovuta all'incessante progredire della *reconquista*. Se è vero infatti che i primi principi cristiani concessero la libertà religiosa ed economica sia agli ebrei che ai mori, chiedendo anzi in qualche caso (a esempio Alfonso il Saggio) l'aiuto degli ebrei per tradurre in latino le opere della letteratura scientifica araba, è altrettanto vero che, sotto i nuovi signori la situazione degli ebrei peggiorò notevolmente. Vari segni premonitori precedettero la catastrofe della loro cacciata dalla Spagna (1492), come dimostra, fin dal secolo XIII, l'aumento delle persecuzioni e dei battesimi coatti. Con l'oscurarsi dell'orizzonte si rafforzò negli ebrei spagnoli e nella loro cultura la tendenza a volgere le spalle al mondo, la vocazione al misticismo.

Nei circoli mistici di Gerona sorse, nel secolo XIII, lo *Zôhar* o *Séfer Zôhar* (*Libro dello splendore*), una sorta di commento mistico e allegorico al *Pentateuco*, che doveva diventare l'opera capitale della letteratura cabbalistica, e acquistare l'autorità di un libro sacro nelle cerchie mistiche, che lo ritenevano opera dell'antico maestro, già citato, rabbi Jôḥanan ben Zakkaj. Sebbene la situazione degli ebrei spagnoli continuasse a peggiorare, fino al 1492 la mistica rimase improntata a concezioni piú gnostiche che apocalittiche. Solo la cacciata dalla Spagna e le successive persecuzioni in tutta Europa (XVI e XVII secolo) rafforzarono negli ebrei la convinzione che si stesse avvicinando la fine del mondo. In Spagna il loro sviluppo culturale aveva subito una violenta interruzione. Sempre piú rari divennero dopo di allora gli spiriti liberi come Ḥasdaj Crescas (m. 1410). La parola della Bibbia perse il suo potere di stimolo e venne gradatamente sostituita dal *Talmud*, mentre il misticismo respingeva sempre piú ai margini della letteratura ogni orientamento ispirato a concezioni scientifiche e profane (le quali, durante i secoli XIV e XV, sopravvissero solo in Provenza e in Italia).

Nella Provenza (ricca di fiorenti comunità ebraiche) operò Lewî ben Geršôn o Gersonide (1288-1344), scrittore importante sia come scienziato che come filosofo e talmudista. Jeda'jà ben Avraham ha-Peninî da Béziers (1270-1340) e Kalonymos ben Kalonymos da Arles (1286-1337) furono i poeti piú noti. Quest'ultimo trascorse lunghi periodi a Roma e ritornò ad Avignone, presso la corte di Roberto d'Angiò, in compagnia del Petrarca. Kalonymos fu anche autore

di una satira *La pietra di paragone* (*Éven boḥan*), già pervasa dallo spirito del profano razionalismo rinascimentale.

Alla riscoperta della scienza e del pensiero classico nell'Europa occidentale gli ebrei avevano contribuito fin dal secolo XI traducendo dall'arabo e dall'ebraico in spagnolo, provenzale e italiano, numerosi scritti scientifici (di cui alcuni risultarono letteralmente fedeli agli originali greci), e collaborando cosí alla nascita dell'umanesimo e del rinascimento che a loro volta influenzarono la loro letteratura.

Mentre gli ebrei italiani e provenzali subivano la fascinosa influenza del dolce stil novo, il poeta 'Immanû'el Romano o Manoello (1270-1330), amico di Cino da Pistoia e ammiratore di Dante, introduceva il sonetto nella poesia ebraica. L'influsso di Dante è chiaramente avvertibile anche nel capolavoro del Romano, *Il paradiso e l'inferno* (*Ha-'eden we-ha-tôfeth*). Negli scritti dei dotti Elia Levita (1469-1549), Leone da Modena (1571-1648), l'« uomo universale » della cultura ebraica, e Azaria de Rossi (1514-1578), l'autore del *Luminare degli occhi* (*Me'ôr 'enàjîm*), opera che inizia la moderna critica scientifica biblica, si rispecchia lo spirito illuminato del rinascimento italiano.

Il culto umanistico per l'antichità classica rafforzò l'interesse generale per la lingua e per la letteratura ebraiche. Molti ebrei vennero chiamati alle corti principesche dove ricopersero il ruolo di educatori e maestri; altri si videro addirittura affidare le cattedre di università italiane. L'Italia fu il primo paese in cui vennero pubblicati libri ebraici dopo l'invenzione della stampa (intorno al 1475), e fino al secolo XVI Mantova e Venezia rimasero centri fiorenti di editoria ebraica. Tuttavia già intorno al 1500 per la letteratura ebraica di contenuto profano cominciò un processo di decadenza anche in Italia, né valsero ad arrestarlo i tentativi compiuti dall'italiano Môšè Ḥajjîm Luzzatto (1707-1747) che si richiamò alla poesia medioevale ebraico-spagnola.

Ortodossia e misticismo

La cacciata dalla Spagna (1492) inaugurò anche per gli ebrei degli altri paesi un periodo di miseria e di persecuzione. In Germania l'umanista Reuchlin non riuscí a difendere il *Talmud* dalla diffamazione del rinnegato Pfefferkorn che, con le sue calunnie, mirava a far bruciare pubblicamente il libro. Le guerre di Carlo V portarono con sé nuove persecuzioni contro gli ebrei, la cui situazione si fece sempre piú insicura anche in Italia, tanto che vennero cacciati da molte città o segregati nei ghetti.

Solo nei paesi soggetti alla signoria dei turchi e in Polonia (dove si era rifugiata la maggioranza degli ebrei tedeschi dopo i pogrom delle crociate, e dove si erano portati anche i cazari, convertiti al giudaismo dopo la loro cacciata dalla Crimea a opera dei tartari), la letteratura ebraica poté svilupparsi con sufficiente tranquillità. Ma la fioritura della scienza e della poesia profana si era ormai esaurita. Gli scrittori ebraici volsero le spalle al mondo per sprofondarsi unicamente nello studio del *Talmud* e della mistica.

Questo distacco fu accompagnato da una rigida regolamentazione della vita quotidiana che stimolò il sorgere di grandi compendi di

Miniatura per il « Canone » di Avicenna. Arte ebraica italiana del sec. XV. Bologna, Bibl. Universitaria.

leggi religiose (frequentissimi nella letteratura ebraica di quest'epoca). La piú importante di tali raccolte fu il *Šûlḥan 'arûkh* (*La tavola apparecchiata*) di Joseph Caro (1488-1575), sorto nel centro cabbalistico-talmudico di Safed in Palestina. In Polonia, Šelômô ben Jeḥi'el Luria (1510-1573) e Môšè Isserles (1520-1572) fondarono una scuola tendente ad attribuire la massima autorità alle norme talmudiche in tutte le questioni riguardanti la vita religiosa. In questo periodo la Polonia fu il centro piú importante della cultura ebraica, di cui, nel corso del secolo XVI, altro punto focale divenne Amsterdam, dove nel frattempo si erano trasferiti molti ebrei spagnoli e portoghesi (e, dopo la guerra dei trent'anni, anche ebrei polacchi e tedeschi). Peraltro la città olandese ebbe una funzione piú mediatrice che autenticamente creativa: a quel tempo Amsterdam disponeva di numerose tipografie ebraiche tecnicamente eccellenti, sicché molti scrittori ebrei vi si recavano per far stampare i loro libri.

L'altra grande corrente della letteratura ebraica di questo periodo, e cioè la mistica, ebbe il suo piú importante esponente in Jiṣḥaq ben Šelômô Luria (1534-1572). Sempre a Safed, egli insegnò la propria dottrina cabalistica all'allievo Ḥajjîm Vital Calabrese che la mise per iscritto contribuendo cosí alla sua diffusione in tutti i piú importanti centri ebraici dell'epoca. La dottrina ebbe un enorme successo e contribuí a rafforzare la convinzione che fosse ormai imminente l'avvento del Messia, destinato a liberare per sempre il popolo ebraico.

Durante la guerra dei trent'anni e la sollevazione dell'etmano cosacco Bogdan Chmelnickij gli ebrei polacchi avevano patito terribili sofferenze. Quasi la metà erano morti o rimasti vittime di pogrom. Di qui l'eccitata attesa messianica dei sopravvissuti, sentimento che trovò sfogo nell'anno 1666, con la comparsa dello pseudomessia Šabbethaj Ṣevî o Zevî (1526-1576). Ma le speranze si tramutarono in amara delusione quando questo personaggio, in cui molti avevano visto l'eletto di Dio, passò all'Islam. Svaní cosí anche l'ultima speranza di riscatto. Dopo tale fallimento la vita spirituale cadde sotto il controllo dei piú rigidi talmudisti, mentre il popolo cercava conforto nel misticismo. Per la letteratura ebraica la seconda metà del secolo XVII e tutto il XVIII furono un'epoca di progressiva decadenza, da cui rimase indenne solo lo studio scolastico del *Talmud* (« pilpulistica », da *pîlpûl*, la dialettica talmudica).

Nonostante ciò, la letteratura seppe in complesso conservare, fino alla fine del secolo XVIII la propria posizione autonoma ed egemonica nella vita spirituale degli ebrei, anche se, qua e là, singole comunità cominciavano a subire l'influsso della cultura europea. In tutti i centri ebraici del mondo il patrimonio culturale e religioso della tradizione ebraica (la Bibbia, il *Talmud* e la letteratura liturgica, scientifica e profana che nel corso dei secoli si era sviluppata intorno alle due opere fondamentali) continuò a costituire una componente essenziale.

Tentativi di assimilazione

Solo il razionalismo e l'illuminismo riuscirono ad aprire una breccia nelle mura di questa fortezza religioso-letteraria. Per la prima volta le idee di una società « straniera » (quella europeo-occidentale) pene-

trarono nelle piú o meno autonome comunità ebraiche. Propugnatore delle nuove concezioni fu Moses Mendelssohn (1729-1786) che, seguendo l'esempio di Filone e Sa'adjà, si sforzò di pervenire a una sintesi tra sapienza ebraica e cultura profana non-ebraica. Con la sua traduzione tedesca (ma in caratteri ebraici) del *Pentateuco*, Mendelssohn promosse un movimento illuministico che ebbe profonde conseguenze. Nello stesso periodo le armate della Francia rivoluzionaria portavano l'emancipazione civile agli ebrei di molti paesi d'Europa, aprendo loro finalmente le porte della cultura europea. Gli ebrei dell'Europa occidentale cominciarono a pensare e a scrivere nella lingua dei paesi ospiti (di cui erano ormai divenuti cittadini e di cui condividevano il destino), e lasciarono ai loro confratelli dell'Europa orientale il compito di conciliare la nuova situazione storica con la fedeltà al passato nazionale e religioso.

In ogni caso, dopo la comparsa di Moses Mendelssohn gli ebrei dell'Europa occidentale aspirarono soprattutto ad assimilare la cultura e la civiltà europee e a esserne assimilati. Ma già la generazione successiva a quella di Mendelssohn pose dei limiti a tale processo, chiedendo che venissero ripristinati i legami con l'eredità culturale ebraica. In Germania sorse il «Circolo scientifico ebraico» che ebbe molta importanza per la conservazione del patrimonio culturale nazionale e quindi anche per lo sviluppo di una critica letteraria ebraica. Ma le personalità piú importanti del circolo erano originarie dell'Europa orientale, e perciò anche meno sensibili all'ideale dell'assimilazione.

L'illuminismo ebraico

Nell'Europa orientale la fortissima minoranza ebraica (fornita di un'ampia autonomia in campo amministrativo e sociale) era ancora animata da una tensione spirituale sufficiente a garantire che l'esigenza dell'assimilazione, cosí pericolosa per la letteratura nazionale, venisse soddisfatta senza sacrificare l'autonomia e l'originalità di quest'ultima. Ne derivò infatti un illuminismo specificamente ebraico (*haskalà*, dall'ebraico *sékel* = ragione), che diffuse sapere e cultura tra il popolo, emancipandolo dallo stato di soggezione politica, dalla superstizione e da una forma di devozione religiosa spesso ridotta a vuoto e rigido legalismo. Tratti salienti dell'haskalà furono la lotta contro l'oscurantismo imperante e il culto della ragione. I primi *maskilîm* (illuministi) furono romantici ed ebbero molti e fondamentali tratti in comune con i «populisti» russi. La letteratura dell'haskalà ebbe i suoi centri piú importanti a Odessa e Vilno, e fu caratterizzata da una forte impronta umanistica, perché non perse mai di vista l'uomo in quanto uomo e anche perché nelle sue rappresentazioni realistiche della società ebraica perseguí il proposito di riformare quest'ultima dall'interno.

L'haskalà si trascinò dietro tutte le contraddizioni e gli equivoci di un movimento letterario privo di profonde radici nel sostrato popolare. Esso voleva educare il popolo ma non parlava la sua lingua; voleva rinnovare lo spirito ebraico ma non era in grado di contrapporre alle concezioni della tradizione ebraica nessun saldo orientamento o indirizzo di pensiero; voleva creare una nuova letteratura,

viva e laica, ma doveva difendersi, su un fianco, dai continui attacchi dell'ortodossia e, sull'altro, dai rivoluzionari sostenitori della lingua popolare, lo jiddish (di cui però ai fini dell'educazione popolare si servirono anche molti *maskilîm*). Contemporaneamente ai popoli slavi anche gli ebrei dell'Europa orientale risvegliatisi proprio in questo periodo dal loro profondo sonno medioevale, cominciarono a insorgere vivacemente contro il proprio stato di minorità civile e la privazione dei diritti politici. Nazionalismo e socialismo, le due grandi correnti ideali del secolo XIX, trascinarono con sé anche la gran massa della popolazione ebraica. Mentre nei centri dell'Oriente il predominio della letteratura rabbinico-talmudica era rimasto incontestato fino all'inizio del secolo, già intorno al 1880 incominciò a svilupparsi una vita intellettuale straordinariamente intensa e articolata, alla quale non era estranea nessuna sfumatura delle nuove grandi correnti culturali. L'haskalà aveva cosí raggiunto il suo scopo: l'educazione umanistica e laica degli ebrei dell'Europa orientale; ma, pur non rinnegando i suoi vecchi princípi, si era trasformata in una semplice corrente letteraria. Il movimento, che in Avraham Mapu (1808-1867) e Jiṣḥaq Baer Levinsohn (1788-1860) era stato ancora romantico, con Mèndele Mòikher Sfòrim o Mendele Mokher Sepharîm (pseud. di Šalôm Ja'aqôv Abramovič, 1836-1917), Mikhà Jôseph Berdičevskij (1865-1922), Šemû'el Jôseph Agnon (n. 1888) e con i poeti Ḥajjîm Naḥman Bjalik (1873-1934) e Ša'ûl Černichovskij (1875-1943), raggiunse un piú maturo equilibrio tra realismo e poesia.

Il ritorno alla lingua della Bibbia

Le tempeste da cui fu sconvolta la Russia negli anni '80, i primi pogrom (1881-1882) e le leggi antiebraiche del 1882, che costrinsero innumerevoli ebrei russi (anche la Polonia e la Lituania facevano parte, in quel periodo, dell'impero russo) a emigrare in America, non riuscirono ad arrestare durevolmente la fioritura della letteratura ebraica moderna; riuscirono solo a rendere piú mesta e piú grave, e piú sensibile agli ideali nazionali, questa letteratura che aveva davanti agli occhi la sofferenza del popolo.

L'ideale nazionale ebraico ha la sua espressione nel sionismo, che nella nascita di uno stato ebraico in Palestina vede l'unica soluzione definitiva del problema ebraico. Preparato da vari scrittori e movimenti fioriti nell'Europa orientale nella seconda metà del secolo scorso, fra i quali i *Ḥovevê Ṣijjôn* (Amanti di Sion) e i partiti socialisti ebraici, il sionismo ebbe la sua personalità letteraria piú complessa in Aḥad ha-'Am (pseud. di Ašer Ginzberg, 1856-1927), teorico del «sionismo spirituale», e la sua guida politica in Theodor Herzl (1860-1904), che trasformò il movimento in una forza politica unitaria e potente, senza la quale non sarebbe nato lo stato di Israele. All'inizio del novecento i Ḥovevê Ṣijjôn crearono le prime colonie ebraiche in Palestina. Questo fatto, cui si aggiunsero la fondazione di Tel Aviv nel 1909 e l'immigrazione crescente dei sionisti, i quali dopo qualche esitazione in favore dello jiddish considerarono la rinascita dell'ebraico come parte del loro programma, ebbe molta importanza nella letteratura ebraica moderna, fornendole nuovi contenuti, e anche un nuovo centro, che

dopo il genocidio nazista del 1940-1945 e la repressione culturale sovietica diventerà preponderante.

Il sentimento nazionale ebraico si avverte già alla fine del secolo XIX in scrittori quali Jehûdà Loeb Gordon (1830-1892), David Frischmann (1864-1922) e Jôseph Ḥajjîm Brenner (1881-1921). In seguito la colonizzazione ebraica palestinese non solo valse a specificare in senso sionista e pionierista tale sentimento, ma costituí come il terreno del rinnovamento linguistico: l'ebraico, che senza mai essere una lingua completamente morta era stata per secoli soltanto la lingua della letteratura e della religione, per la prima volta dai tempi biblici tornò strumento di uso quotidiano, vivo e popolare, e si arricchí di tutti i vocaboli necessari alla vita d'oggi. Il merito di questo « miracolo » linguistico va a Eli'ezer Ben Jehûdà (1858-1922), il primo a « parlare » solo ebraico, autore del *Thesaurus totius hebraicitatis*, la piú grande miniera di lessicografia ebraica esistente. Tra gli scrittori che si valsero con piú originalità e ricchezza dei nuovi mezzi linguistici, oltre ai già citati Agnon, Bjalik e Černichovskij (che fu anche grande traduttore di classici in ebraico), si devono ricordare Ja'aqôv Fichman (1881-1958), Zalman Šneur (1887-1959), Avraham Slonski (n. 1900), la poetessa Rachel (Rachel Blaustein, 1890-1931) e Lea Goldberg (n. 1911), e molti traduttori: le traduzioni hanno avuto un'importanza particolare nell'arricchimento della lingua e dello stile, e quasi tutti i maggiori scrittori vi hanno contribuito.

Nello stato di Israele (che le persecuzioni naziste e la catastrofe della seconda guerra mondiale hanno reso un'imprescindibile necessità), la letteratura ebraica sta ormai diventando una tipica letteratura nazionale, e come tale si rivela soggetta a proprie leggi di sviluppo. Essa non ha però tagliato il cordone ombelicale che la lega al passato, giacché continua a trarre la sua linfa vitale dalla Bibbia e dalla letteratura postbiblica, che in Israele è oggetto di assiduo studio e di innumerevoli edizioni.

Lajb Fuks e Paolo De Benedetti

LETTERATURA JIDDISH

In nessun popolo la letteratura riflette le alterne vicende della storia nazionale come presso gli ebrei. Accanto alla religione, essa è stata il cemento che ha tenuto unito questo popolo disperso, anche perché il rigido divieto (solo eccezionalmente trasgredito) di rappresentare visivamente esseri viventi, ha finito per concentrare tutte le energie creative nella sfera della parola, facendo della letteratura l'unico veicolo di espressione artistica.

Al primato della religione e della letteratura nella vita spirituale del popolo ebraico ha corrisposto l'egemonia della lingua ebraica, che non è stata solamente « lingua franca » ma anche « lingua sacra » della Diaspora. Gli ebrei impararono bensí le varie lingue dei paesi ospiti, appropriandosene e al tempo stesso assimilandone lo spirito e gli impulsi creativi; ma fino alla fine del secolo XVIII l'ebraico rimase la loro lingua religiosa e letteraria.

Nella storia dello sviluppo spirituale e culturale di questo popolo l'egemonia dell'ebraico è stata insidiata soltanto due volte: la prima, al tempo dell'ellenismo e dell'impero romano, in cui subí la concorrenza dell'aramaico, « lingua franca » del vicino Oriente; la seconda, durante il medioevo, all'epoca in cui i popoli dell'Europa occidentale cominciarono a scrivere e a poetare in volgare, quando cioè sorse e si diffuse una lingua popolare singolarissima, nata un po' per caso e un po' per sollecitazioni organiche: lo jiddish.

Origini dello jiddish

Durante il medioevo gli ebrei insediati sulle rive del Reno, ove si erano trasferiti fin dal secolo X (provenienti dall'Italia e dalla Francia) e dove avevano imparato i dialetti tedeschi, svilupparono dagli elementi linguistici della popolazione ospite un idioma originale: appunto lo jiddish. In questa lingua entrarono anche elementi romanzi, rimasti vivi grazie ai rapporti commerciali che gli ebrei avevano conservato con i paesi di provenienza, e inoltre elementi ebraici e aramaici (il che spiega perché lo jiddish è scritto in caratteri ebraici). A seguito di nuove e frequenti migrazioni (volontarie o coatte) all'interno dell'area linguistica tedesca, lo jiddish subí ulteriori incroci e fusioni dialettali che lo allontanarono progressivamente dai dialetti medio-alto-tedeschi.

Nel secolo XIV, quando gli ebrei tedeschi emigrarono in massa in Polonia, dopo l'infuriare della peste nera, la loro lingua si sviluppò senza piú subire influssi germanici. Proprio in Polonia essa assunse la sua forma definitiva nel secolo XVIII, con l'immissione di elementi linguistici e di flessioni slave.

In Germania gli ebrei avevano imparato qualcosa di piú importante della lingua. Infatti le mura dei ghetti non erano mai state un ostacolo insormontabile alla penetrazione di canti e racconti delle popolazioni ospiti (è superfluo aggiungere che gli influssi culturali non si erano sviluppati in un'unica direzione ma erano stati reciproci). Gli intensi contatti tra ebrei e non ebrei si erano rispecchiati, a esempio, nell'onomastica medioevale ebraica, che presenta di frequente nomi come Hilche, Eckebret, Jutta, Guthilde, Theobald, ecc.

È noto d'altra parte che Wolfram von Eschenbach si serví di un ebreo come consulente per determinate parti della leggenda del Gral. Philipp Colin, che la sviluppò, ringraziò a sua volta l'ebreo Sampson Pine per il contributo fornito alla sua opera.

Nella Germania medioevale gli ebrei non si limitavano a studiare gli scritti sacri e a fornirli di glosse (queste glosse rappresentano anzi il genere piú antico della letteratura jiddish), ma intonavano anche i canti e raccontavano le storie che avevano ascoltato dai loro vicini non ebrei; e, naturalmente, non nell'ebraico dei dotti, ma nella lingua compresa dal popolo.

Romanzo cavalleresco ed epica popolare religiosa

Il popolo ebraico amava non meno *Dukus Horant* (la piú antica versione della *Hildesage* che si sia conservata in jiddish), *Majnster Hiltibrant* e *Ditrich fun Bern* che i poemi epici biblici, come *Il padre Abramo* e *Il giusto Giuseppe* (tutte opere composte oppure rielaborate e adattate al gusto ebraico da cantastorie ebrei). È bensí vero che i capi religiosi non si stancavano di condannare la passione del popolo per questi « libri folli », arrivando addirittura a proibire l'esecuzione dei canti religiosi in lingua jiddish, ma è anche vero che tali tentativi furono vani, come vane furono le sfuriate del rettore della scuola di Theuerstadt, Süsskind von Trimberg (1230-1313?) che, nel suo *Renner* si scagliò contro i romanzi cavallereschi definendoli « opere mendaci ». Di fatto l'antica letteratura (profana) dei cantastorie ebrei desunse i suoi temi dai romanzi cavallereschi tedeschi e piú tardi da quelli celtici e francesi. Soltanto i temi, però. Infatti quei romanzi non avrebbero potuto piacere agli ebrei senza una previa e adeguata « rielaborazione ». Il mondo ideale ebraico era troppo diverso da quello dei cavalieri, che del resto gli ebrei avevano molti motivi per temere e addirittura per odiare. I cantastorie variavano perciò il materiale dei romanzi, senza tuttavia allontanarsi dalle originarie forme poetiche tedesche, e limitandosi soprattutto a trasformare i passi che urtavano il loro sentimento religioso. A esempio, al posto dell'invocazione: « O tu Maria purissima vergine », essi scrivevano: « O Dio santo e onnipotente », o alla locuzione: « nella cristianità intera » sostituivano l'espressione: « in tutto il vasto mondo ». I cantastorie non rispettarono mai i tratti essenziali dei romanzi cavallereschi. I loro « eroi » persero i

connotati originari di furbi briganti per trasformarsi in pii ebrei, e le realistiche descrizioni di battaglie vennero eliminate. Legittima appare quindi la definizione di M. Erik, che considera i romanzi cavallereschi jiddish come « romanzi senza cavalieri e senza cavalleria », in cui soltanto le avventure d'amore e gli eventi meravigliosi corrispondono a quelli degli originali. Ma anche sotto questo aspetto non mancano le varianti. Cosí, nel *Dukus Horant*, il protagonista si vede offrire una « compagna di letto » come compenso per essere riuscito, con le sue doti di cantastorie, a conquistare il cuore di Hilde per il suo signore Ettel, ma rifiuta dicendo di avere già una buona moglie a casa!

Accanto a quello dei romanzi cavallereschi (che risalgono, sia nella forma sia nel contenuto, ai modelli tedeschi) l'antica letteratura jiddish presenta un secondo genere di grande successo: la poesia religiosa tradizionale, che trae i suoi contenuti dalla Bibbia e dai *midrašim* (spiegazioni di determinati testi biblici, consistenti per la maggior parte in prediche e leggende), servendosi talvolta anche della forma del romanzo cavalleresco. Da questa contaminazione sono sorti poemi epici come *Il padre Abramo*, *Il giusto Giuseppe*, il *Libro di Samuele* (*Sh'muelbuch*) e il *Libro dei Re* (*Melochimbuch*). Tra le righe di tali opere non è difficile cogliere riferimenti alla realtà ambientale degli ebrei tedeschi. Troviamo, a esempio, il patriarca Abramo che batte i denti nella neve e nel gelo dell'inverno, mentre nel *Giusto Giuseppe* emergono chiaramente le dure condizioni feudali cui erano sottoposti gli ebrei del tempo.

L'opera piú riuscita di questo genere letterario è però il citato *Libro di Samuele*, di Moshe esrím w'arbà (secolo XIV). È un quadro assai felice, sia sul piano formale sia sul piano linguistico, della storia d'Israele (con Davide come personaggio centrale) e costituisce una sintesi armonica di forma tedesca e contenuto ebraico. I due generi (quello profano e quello religioso) sono sopravvissuti nella letteratura jiddish fino alla fine del secolo XVIII, commuovendo (a fasi alterne o anche congiuntamente) la fantasia popolare e stimolandola a nuove creazioni. Considerata con diffidenza e disprezzo dagli ebraisti colti (vale a dire dai ceti superiori e dall'aristocrazia rabbinica) la letteratura jiddish è stata fin dal suo inizio — e nella sostanza è rimasta — una letteratura popolare, staccata da tutte le correnti estetiche del tempo, volta unicamente allo svago e all'edificazione della gente semplice. Tanto nel contenuto che nella forma essa fu ed è oggettiva, aliena dalle complicazioni, realistica. Influssi rinascimentali si avvertono soltanto in molte opere jiddish del famoso ebraista Elia Levita (1469-1549), maestro a Roma del cardinale e umanista Egidio da Viterbo: specie nel *Libro di Bovo* (*Bovo-Buch*) e in *Parigi e Vienna* (*Paris un Viene*), due opere composte nell'Italia settentrionale, dove a quel tempo si erano trasferiti molti ebrei tedeschi.

Con l'invenzione della stampa i romanzi cavallereschi jiddish divennero libri popolari in cui venivano narrate in prosa le leggende piú famose, e in questa forma furono piú volte ristampati e letti fino alla fine del settecento.

Anche l'altro genere, quello della letteratura di meditazione, si arricchí, nel corso del secolo XVI, di varie opere nuove, come la traduzione dei salmi e soprattutto le parafrasi bibliche, destinate spe-

cialmente alle donne. Per un certo periodo, e grazie al carattere pur sempre attuale del suo contenuto, godette di un particolare favore del pubblico la *Parafrasi del libro di Ester*. Ma il piú famoso libro della letteratura jiddish è la parafrasi biblica di Jakob ben Isak da Janow (m. 1623), chiamata *Zena u-Rena o Zenne Renne* (dalle parole del *Cantico dei cantici: ṣe'éna û-r'éna* = uscite e vedete). Altra opera assai letta e amata fu il *Libro delle storie* o *dei fatti* (*Ma'asè-Buch*) di autore anonimo, edito nel 1601: vi si respira già l'atmosfera mistico-religiosa della letteratura jiddish dei secoli XVII e XVIII (letteratura del *músar* o etica).

L'emigrazione

Mentre il secolo XVI era stato, in Europa, incline ad atteggiamenti rivoluzionari e innovatori in campo religioso il secolo successivo, per reazione, tornò a concezioni estremamente autoritarie. Compostezza della forma, ordine e stabilità furono gli ideali di quest'epoca, che per la letteratura jiddish fu anche una delle piú difficili della sua storia. La guerra dei trent'anni aveva devastato la Polonia e la Germania, e in Polonia la sollevazione dell'etmano cosacco Chmelnickij, accompagnata da terribili pogrom, aveva provocato la morte di quasi la metà della popolazione ebraica riducendo i sopravvissuti alla mendicità.

Molti ebrei polacchi ricorsero nuovamente all'emigrazione e fuggirono in Olanda, Germania e persino in America, per ricomporre in un ambiente diverso i frammenti della loro esistenza distrutta. Nell'ospitale Olanda, con la sua relativa tolleranza religiosa (notevole se si tien conto dei tempi), si sviluppò un nuovo centro di letteratura jiddish. Verso la fine del secolo XVII apparve in Amsterdam la prima traduzione letterale jiddish della Bibbia (senza testo ebraico), condotta sul modello della traduzione olandese dell'Antico Testamento (*Staatenvertaling*): quest'opera ebbe il merito di conferire allo jiddish, in Oriente e in Occidente, un'unità letteraria. Gli ebrei di Polonia, Boemia e di altri paesi dell'Europa orientale — che costituivano pur sempre la maggioranza nonché il centro spirituale della popolazione ebraica europea — andarono invece incontro a un periodo di tribolazioni e sofferenze. Nel loro profondo stato di miseria la loro unica speranza era il prossimo avvento del Messia. Ma quando anche questa speranza, alimentata dallo pseudo-messia Šabbethaj Zevî (come si è detto nel saggio precedente) svanì gli ebrei dell'Europa orientale volsero le spalle al mondo. La poesia e il canto tacquero. Spinto dalla sua amara povertà e dal bisogno di una consolazione spirituale, il popolo cercò rifugio nella mistica, mentre la religione, con i numerosi precetti e divieti talmudici, regolava ogni atto della vita.

Il chassidismo e l'illuminismo

Solo verso la fine del secolo XVIII venne contestata l'egemonia di questa religione pietrificata, contemporaneamente su due fronti: da un lato dal chassidismo (dall'ebraico *ḥasîd* = pio), che liberò il sentimento e la fantasia del popolo dai ceppi del legalismo; e dall'altro dall'illuminismo, che riportò la ragione su binari terreni. Fu soprattutto

il chassidismo, fondato da rabbi Israel ben Eliezer detto il Ba'al Šem Ṭôv (= il signore del nome buono: 1700-1760), a rinnovare e ringiovanire la letteratura jiddish. I rabbini che lo propagandarono non si limitarono a servirsi dello jiddish, ma lo elevarono addirittura a lingua delle preghiere poiché, convinti che la fede autentica avesse le sue radici non nella ragione ma nel sentimento, ritenevano che Dio dovesse essere pregato nella lingua del cuore. La terra non era piú soltanto una valle di lacrime; poteva anche essere bella, e si poteva servire il Signore anche con canti e danze. Il chassidismo disciolse la paralisi e il silenzio, e dalla profondità dell'animo popolare sgorgò un fiume di racconti, parabole e canti. È vero; lo stesso chassidismo corse ben presto il rischio di cadere nel ridicolo e nella superstizione; resta però il fatto che la sua dottrina originaria fecondò durevolmente la letteratura jiddish, e che ancora ai nostri giorni continua a influenzare molti importanti scrittori jiddish.

Dal canto loro il razionalismo e l'illuminismo, il cui maggior esponente ebraico fu Moses Mendelssohn (1729-1786), dischiusero agli ebrei dell'Europa occidentale le porte della cultura europea; dopo aver assimilato tale cultura e dopo essersene a loro volta assicurati il rispetto, gli ebrei si sentirono chiamati a partecipare allo sviluppo delle diverse letterature nazionali (e quindi anche a staccarsi dalla letteratura jiddish dei padri).

Nell'Europa orientale il movimento illuminista assunse forma e nome specifici. Si chiamò *haskalà* (dall'ebraico *sékel* = ragione), e non si sforzò soltanto, come il parallelo movimento illuministico dell'Europa occidentale, di ottenere la completa equiparazione culturale e politica degli ebrei, ma cercò di educare, mediante una «razionale» formazione culturale, il popolo ebraico alla coscienza — e quindi in ultima analisi al superamento — del proprio stato di miseria e di inferiorità giuridica.

Anche gli illuministi ebrei dell'Europa orientale si servirono inizialmente solo dell'ebraico. Tuttavia, proprio per poter conquistare alle loro idee le grandi masse della popolazione, essi dovettero ricorrere anche all'uso dello jiddish che in un primo tempo avevano considerato come una lingua inferiore. E infatti, nell'Europa orientale, dove gli ebrei vivevano in comunità numerose, il passaggio alla lingua e alla letteratura (niente affatto culturalmente superiori) delle società ospiti, o all'ebraico, sarebbe stato pressoché impossibile; troppo profonde erano le radici dello jiddish e della sua letteratura nella vita e nei costumi del popolo. Con l'haskalà tornò quindi a divampare la disputa tra sostenitori dell'ebraico e sostenitori dello jiddish, disputa che ebbe come importante esito il bilinguismo degli ebrei dell'Europa orientale e della loro letteratura. Per questa ragione i fondatori della moderna letteratura jiddish furono spesso anche i fondatori della moderna letteratura ebraica.

Tanto il chassidismo quanto l'haskalà avevano risvegliato dal sonno la letteratura jiddish. I successivi movimenti spirituali e politici del secolo XIX la fecero uscire dal suo isolamento. L'esempio dei «populisti» russi, con il loro culto del popolo semplice e dei suoi tratti originali, conquistò una parte degli intellettuali ebrei alla causa della letteratura jiddish. Quando, con il sopraggiungere dell'industrialismo moderno nell'Europa orientale, gli ebrei affluirono verso le grandi

città, la letteratura jiddish assunse un carattere sempre piú cittadino, pur continuando a rappresentare, in quanto letteratura popolare, tutto ciò che era vivo ed era rimasto vivo nel popolo. Con l'arma della satira sociale essa si scagliò contro tutti i lati negativi della vita pubblica e raggiunse un primo esito di rilievo nei *Takse* e nei *Kljatsche* di Mèndele Mòikher Sfòrim (1836-1917). Ma Mèndele, il «nonno» e l'autore classico della moderna letteratura jiddish seppe utilizzare anche altre forme letterarie, che i suoi «figli», tra cui Isak Leib Perez (1851-1915) e i suoi «nipoti», tra cui Shalom Aleichem (pseud. di Sh. Rabinovič, 1859-1916), portarono, piú tardi, alla perfezione.

Espansione

A partire dalla metà del secolo XIX la letteratura jiddish divenne sempre piú varia e intimamente ricca. Persino i terribili pogrom degli anni '80 non riuscirono ad arrestare durevolmente il suo sviluppo. Il caldo *humour* di Shalom Aleichem asciugò le lacrime dei perseguitati; la satira tagliente favorí il sorgere di un nuovo ottimismo, di una nuova e costruttiva volontà di lotta. In questi anni, quando era ancora legittima l'illusione che il paese verso cui gli ebrei dell'Europa orientale stavano emigrando in massa (la tanto esaltata e suggestiva America) fosse davvero una seconda terra promessa, la letteratura jiddish continuò a svilupparsi rigogliosamente. Lo jiddish era ormai diventato lingua colta e numerosi scrittori che in un primo momento si erano rivolti all'ebraico e al russo tornarono a servirsene. Su entrambe le rive dell'Atlantico questa letteratura conservò la sua impronta folcloristica e la sua caratterizzazione sociale, ma seppe sviluppare anche i generi «maggiori» del romanzo e del dramma, aprendosi alle nuove correnti e movimenti della letteratura europea (come il realismo di Tolstoj e il naturalismo di Zola), e non ignorando neppure l'individualismo delle letterature scandinave (come rivelano chiaramente le opere di Josej Opatoshu, 1887-1954). In questo periodo il teatro jiddish raggiunse un vero splendore, con drammi come *Mirele Efros* di Jaakov Gordin (1853-1909), *Il Dibbûq* di Sholem An-ski (pseud. di Shelomo Sanvil Rappoport, 1863-1920), e *Il Golem* di Halper Levik (n. 1888), che entreranno nel repertorio della famosa compagnia nazionale ebraica *Ha-Bima*, sorta a Mosca nel 1917.

La letteratura contemporanea

Dopo la prima guerra mondiale o, piuttosto, dopo la nascita dell'Unione Sovietica, la letteratura jiddish perde il suo carattere unitario: la direzione e il ritmo del suo sviluppo cominciano a dipendere dall'ambiente circostante e quindi a differenziarsi geograficamente. Nei tradizionali centri di sviluppo e d'influenza, e cioè in Polonia e in America, nascono in rapida e caleidoscopica successione numerosi nuovi generi letterari, legati all'ambiente. Nella Russia sovietica invece le finalità artistiche vengono subordinate all'ideale della responsabilità e dell'impegno sociale dello scrittore, a tal punto da non lasciare piú spazio alla lirica individuale e neppure all'analisi psicologica. I piú importanti esponenti russi della letteratura jiddish, come Perez Markish (1895-1952), Moshè Kulbak (1896-1952) e David Bergelson (1884-1947) riescono nondimeno a superare le prescrizioni di questo rigido dogmatismo letterario e a creare opere che sono ormai entrate a far parte del patrimonio della letteratura mondiale.

Nel periodo tra le due guerre, sorgono in ogni parte del mondo, dall'America settentrionale a quella meridionale, dal Sudafrica all'Australia, nuovi centri di cultura jiddish, sicché a buon diritto Opatoshu può affermare che nell'impero della sua lingua il sole non tramonta mai.

Questo promettente sviluppo viene soffocato dallo scoppio della seconda guerra mondiale. Il massacro nazista ha fatto tacere per sempre la cultura jiddish in Polonia e nei paesi slavi. Nell'Unione Sovietica, a partire dal 1948, essa è stata condannata al silenzio, e molti scrittori jiddish hanno perso la vita nelle purghe staliniane; l'ebraismo russo, tradizionalmente legato alla lingua e alla letteratura jiddish, è tuttora privo del diritto di sviluppare la propria cultura, come le altre minoranze nazionali sovietiche. Soltanto in America si può parlare di un presente e di un futuro per la letteratura jiddish: alla generazione di Shalom Asch (1880-1957), sono succeduti numerosi poeti e romanzieri, per lo piú di origine europea, tra i quali primeggia Bashevis Singer.

Lajb Fuks

LETTERATURE ARAMAICHE

Verso la fine del III millennio a.C., in alcune iscrizioni cuneiformi fa la sua comparsa un particolare nome di popolo che si riferisce probabilmente agli aramei. Su questa popolazione nomade di origine e lingua semitiche (nota sotto il termine di *armāyē*) notizie precise e continuative si hanno però solo a partire dal XII secolo. Durante la temporanea decadenza dell'impero assiro (che ha luogo appunto nel secolo XII) gli aramei abbandonano l'originario deserto arabico per stabilirsi nelle vicine, fertili terre degli attuali Iraq e Siria, dove fondano un certo numero di piccoli organismi statali. Già nel secolo VIII a.C., dopo una breve fioritura, questi ultimi vengono tuttavia annientati dagli assiri che nel frattempo hanno nuovamente consolidato il loro impero.

Gli aramei non seppero edificare un proprio stato unitario e non ebbero mai un peso politico, ma riuscirono egualmente a imporre la loro lingua (appartenente al gruppo semitico) e la loro scrittura (relativamente semplice) a gran parte dell'Asia anteriore, dove diventarono a poco a poco un importante *trait d'union* tra le diverse civiltà.

Durante il suo secolare sviluppo la lingua aramaica subí naturalmente una imponente serie di trasformazioni. Poco prima dell'inizio dell'era cristiana l'aramaico « antico » (in cui vanno compresi, oltre che la lingua delle antiche iscrizioni, anche l'aramaico di stato dell'impero persiano, il nabateo e il palmireno) si suddivise in due gruppi dialettali: l'aramaico « occidentale » — assai prossimo all'aramaico antico — nelle varietà del giudeo-palestinese, del samaritano, del cristiano-palestinese e del neo-aramaico (parlato ancor oggi da alcuni gruppi) —; e l'aramaico « orientale », comprendente il siriaco, il talmudico-babilonese, il mandeo o mandaico e il neoaramaico orientale (parlato ancor oggi). Il dialetto in cui Cristo annunciò il suo messaggio apparteneva all'aramaico occidentale, mentre il dialetto manicheo, in cui il riformatore religioso Mani (216-277) scrisse le sue importanti opere (pervenuteci peraltro soltanto nelle loro numerose traduzioni), faceva parte dell'aramaico orientale.

Dopo l'invasione islamica l'aramaico venne gradatamente sostituito dall'arabo come lingua corrente. Oggi, in alcuni villaggi di montagna dell'Antilibano, a nord di Damasco, si parla ancora un dialetto del gruppo occidentale, il cosiddetto « neoaramaico ». Dialetti « neoara-

maici orientali » si sono conservati in inaccessibili regioni montane dell'Iraq, sulle sponde del lago di Urmia, a Ṭur 'Abdīn presso Mossul. Del resto, anche queste isole linguistiche sembrano oggi seriamente minacciate, soprattutto dopo le due guerre mondiali che hanno ulteriormente ridotto la popolazione cristiana facendo perdere cosí altro terreno ai dialetti neoaramaici.

Letteratura antico-aramaica

Del periodo piú antico, appunto dell'epoca dell'aramaico « antico », sono state trovate, per lo piú nella parte nord-occidentale della Siria, iscrizioni di principi aramei risalenti al IX-VII secolo a.C. È probabile che queste iscrizioni siano un frutto delle forti influenze fenicie e che la loro stessa esecuzione sia opera di esperti scribi fenici. Del resto proprio dalla Fenicia gli aramei trassero la loro scrittura che si diffuse ben presto in tutto il Medio Oriente grazie alla sua relativa facilità di apprendimento e di lettura rispetto alle scritture cuneiformi e geroglifiche. Non possediamo documenti propriamente letterari in aramaico antico, a meno di non considerare come nuclei di una letteratura storiografica o giuridica le piú lunghe tra le iscrizioni pervenuteci.

L'aramaico antico venne ampiamente diffuso dai mercanti che se ne servirono per i propri commerci, sicché i re assiri lo utilizzarono piú tardi per rivolgersi ai propri sudditi o per mantenere i contatti con i popoli vicini alloglotti (come dimostra appunto il noto episodio del re Sennacherib che, all'assedio di Gerusalemme, parlamenta in aramaico con i capi ebrei). Documenti trovati in una vasta area, estendentesi dall'Egitto alla Mesopotamia, sembrano dimostrare che l'aramaico fu in ogni caso una sorta di linguaggio diplomatico internazionale.

Un ruolo del tutto particolare svolse l'aramaico nell'impero persiano come strumento ufficiale di comunicazione e come lingua delle cancellerie. Perfettamente legittimo è quindi il termine di « aramaico d'impero » che J. Markwart ha applicato alla forma assunta da tale lingua in questo periodo. In tutto il territorio dell'antico impero persiano (che si estendeva da Sardi, in Asia Minore, fino a Taxila nell'India nord-occidentale e dal Caucaso alla parte meridionale dell'Egitto) sono stati trovati, accanto a numerose iscrizioni, anche documenti amministrativi, trattati, lettere, ecc. Di grande importanza è stata la scoperta, fatta nell'isola nilotica di Elefantina, presso Assuan nell'Alto Egitto, dell'archivio di una guarnigione di mercenari ebrei. Sono apparsi, per la prima volta, oltre ad atti pubblici in aramaico, anche veri e propri testi letterari, e cioè: parti di una traduzione aramaica della iscrizione di Bīsutūn del re persiano Dario (si tratta di un resoconto sui primi anni del regno di questo monarca, composto originariamente in tre lingue — paleopersiano, accadico, elamitico —, e rivelatosi assai utile per la decifrazione della scrittura cuneiforme), frammenti di una versione aramaica del noto *Romanzo di Aḥiqar* (storia di un cancelliere assiro condannato a morte dal re per una calunnia del proprio figliastro e salvato all'ultimo momento dall'intervento di un amico), e di una storia dei profeti. Questi sono i primi documenti di letteratura aramaica finora scoperti.

Non molto piú recenti sono i passi aramaico-biblici dell'Antico Testamento, tra i quali vanno ricordati, accanto a brani piú brevi, specialmente *Esdra* 4, 8-6, 18 e 7, 12-26 (questi brani sono in parte riconducibili con certezza a messaggi e annotazioni personali di Esdra in aramaico d'impero) e inoltre *Daniele* 2, 4b-7, 28.

Degli altri dialetti antico-aramaici (il nabateo e il palmireno) ci sono pervenute unicamente iscrizioni; né si è riusciti a stabilire con sicurezza se in queste lingue siano state create o trascritte opere letterarie vere e proprie.

Letterature originali nei dialetti aramaico-occidentali (specialmente in giudeo-palestinese, meno in samaritano, e infine — ma un poco piú tardi — anche in cristiano-palestinese) incominciarono a svilupparsi solo intorno al tempo della nascita di Cristo, mentre nell'ambito dell'aramaico orientale sorsero una letteratura siriaca, una letteratura talmudico-babilonese e una letteratura mandaica. Date le loro particolari caratteristiche, la letteratura siriaca e la letteratura cristiano-palestinese dovranno essere descritte nel gruppo delle letterature cristiane d'Oriente. Delle altre invece ci occuperemo in questo saggio.

Letteratura giudeo-palestinese

Fin dai tempi della cattività babilonese gli ebrei avevano gradatamente adottato l'aramaico come lingua d'uso, abbandonando l'ebraico che era sopravvissuto soltanto come lingua dei dotti. Subito dopo l'esilio nacque dunque la necessità di tradurre in aramaico le opere ebraiche, anche per poter leggere gli scritti liturgici. Si cominciarono a tradurre solo oralmente alcuni testi ebraici, sviluppando successivamente traduzioni aramaiche scritte, o libere parafrasi, chiamate *Targum* (plurale *Targumim* e *Targumin*). Queste traduzioni sono state però tramandate senza la fedeltà letterale e l'esattezza filologica con cui è stata tramandata la Bibbia. Inoltre di alcune di esse ci sono pervenuti solo frammenti. Importanti sono il piú antico *Targum* palestinese, del *Pentateuco*, e il cosiddetto *Frammento di Targum di Gerusalemme*, entrambi pervenutici incompleti e piú tardi sostituiti dal *Targum di Onqelos* che venne fissato per iscritto a Babilonia non prima del V secolo d.C. Particolare considerazione godette il *Targum di Jonathan*, dei libri profetici. Anche degli altri libri della Bibbia ebraica esistono *Targum* di varie epoche e di diverso valore. Peraltro, la struttura attuale di questi testi dipende spesso da antiche versioni.

Non è possibile stabilire con sicurezza l'epoca in cui accanto a questa letteratura tradotta sorse una letteratura aramaica originale, né stabilire l'estensione di quest'ultima. Non sappiamo in particolare se alcuni apocrifi biblici siano stati originariamente scritti in ebraico o in aramaico. A esempio, nel caso del *Libro di Enoch* (che nella sua forma piú completa ci è pervenuto in una traduzione etiopica) e del *Libro dei Giubilei* (oggi conosciuto solo nella versione etiopica) è verosimile che l'originale sia stato aramaico, laddove i testi aramaici dei libri deuterocanonici di *Giuditta* e di *Tobia*, nonché delle aggiunte deuterocanoniche a *Ester* e *Daniele* sono invece da considerarsi traduzioni dal greco. Originali aramaici sono il *Rotolo dei digiuni*, anteriore alla distruzione di Gerusalemme (70 d.C.) — si tratta di un

elenco storicamente interessante dei giorni festivi, in cui dovevano essere sospesi digiuni e lamenti funebri — e il *Rotolo di Antioco*, risalente al VII secolo d.C., conosciuto anche come *Libro degli Asmonei*, storia leggendaria del periodo dei Maccabei.

Dal III secolo d.C. in poi la letteratura ebraica manifesta nuovamente la tendenza a tornare all'ebraico come principale lingua letteraria. Tuttavia in questo periodo nelle opere scritte in ebraico si trovano ancora inserti aramaici, per lo piú di contenuto narrativo; ciò accade, a esempio, nei *Midrašim*, vale a dire nei commenti e nelle omelie rabbiniche su singoli libri della Bibbia, e nei *Talmud di Gerusalemme* e di *Babilonia*. Alquanto piú antiche potrebbero essere certe formule della liturgia sinagogale e della *Haggadà di Pasqua*, il rituale della cena pasquale. Ancora dopo l'VIII secolo continuarono a essere scritti in aramaico alcuni responsi dei *geonim*, i capi delle Accademie rabbiniche di Babilonia. Persino alcuni poeti ebrei medioevali si servirono occasionalmente della lingua aramaica.

Letteratura samaritana

La piccola comunità religiosa dei samaritani — che si considerano i veri ebrei e abitano la zona di Nablus (Samaria) nella Palestina settentrionale — utilizzò per circa un millennio come lingua d'uso e come lingua letteraria un dialetto neoaramaico, chiamato appunto samaritano. A partire dal secolo XI, questa lingua venne però gradatamente rimpiazzata dall'arabo. Nella loro particolare scrittura samaritana (varietà stilizzata dell'alfabeto paleoebraico) i samaritani scrissero in ebraico, in samaritano e piú tardi persino in arabo. Essi attribuivano validità canonica soltanto al *Pentateuco* (in lingua ebraica ma in alfabeto samaritano) il cui testo si discosta in molti punti, per lo piú scarsamente importanti, dall'originale masoretico, vale a dire dal testo ebraico ufficiale.

Il corpus dei testi samaritani che ci sono pervenuti è purtroppo abbastanza scarso e non è ancora stato sufficientemente studiato. Mancano anche quasi completamente edizioni critiche. L'opera piú importante della letteratura samaritana è il *Targum* (parafrasi biblica) del *Pentateuco*, che, a giudicare dall'arcaico tipo di traduzione, deve risalire a epoca molto antica. Anche la liturgia samaritana è in aramaico samaritano. Il suo testo piú importante, noto sotto il nome di *Defter*, ci è stato tramandato in due recensioni, delle quali la piú recente (e piú lunga) risale al XIV secolo. Alcune preghiere in prosa, attribuite a personaggi biblici come Mosè o Giosuè, risalgono con certezza al XIII secolo. Ancora piú antichi sono i brani aramaici di una *Haggadà* pasquale.

Tra le composizioni poetiche liturgiche, originalmente samaritane, si distinguono gli inni di Marqa (IV secolo d.C.), scrittore a cui deve essere attribuita anche l'unica opera teologica in prosa che ci sia pervenuta in aramaico samaritano, il *Memar Marqa*: dei sei libri esistenti di questo *Memar Marqa* cinque trattano passi scelti del *Pentateuco*, mentre il sesto spiega il significato religioso delle lettere ebraiche. I poeti ad-Dustan, Ab Heluga e Abū l-Ḥasan aṣ-Ṣūrī possono essere collocati già tra l'XI e il XII secolo, mentre le poesie del gran sacerdote Amram (XIII secolo) concludono la piú antica fase della liturgia samaritana.

Dal XIV secolo in poi i samaritani subirono nuovamente l'influenza di una forte tendenza arcaicizzante. Essi tornarono a servirsi dell'ebraico come lingua poetica, mentre, come lingua d'uso, andava gradatamente imponendosi l'arabo che col passare del tempo finí per diventare anche la loro lingua letteraria. Al secolo XI risalgono le raccolte di testi tradizionali, l'*aṭ-Ṭabbāḫ* (*Il cuoco*) di Abu l-Ḥasn aṣ-Ṣūrī e la raccolta di testi giuridici *al-Kāfī* (*Ciò che basta*) di Jūsuf ibn Šalma. Stando alla tradizione, il *Pentateuco* sarebbe stato tradotto in arabo nel secolo XIII da Abū Ṣa'īd. Pure in arabo vennero scritti alcuni testi di polemica antiebraica e un commento al *Pentateuco*.

Accanto a questa letteratura orientata in senso prevalentemente religioso, i samaritani hanno prodotto anche una modesta letteratura profana in lingua araba. Ricordiamo la cronaca dell'anno 1149, intitolata *at-Taulīda*, il *Libro samaritano di Giosuè* (XIII secolo; diverso dal libro biblico dello stesso nome), la cronaca di Abū l-Fatḥ del 1352 e, in tempi recentissimi, una cronaca ebraico-samaritana che giunge fino all'anno 1900.

Letteratura mandea

Come nella letteratura samaritana delle origini, cosí anche presso i mandei, lingua, scrittura e credenze religiose costituirono una organica unità spirituale; con quest'unica differenza: che nel caso dei mandei la fede diede il nome anche alla letteratura (lo stesso avvenne anche per la assai piú estesa e importante comunità religiosa dei manichei, che tuttavia non possiamo prendere in considerazione in questo contesto perché la sua letteratura — volta a fini esclusivamente religiosi — non poggiò né su una determinata lingua né su una determinata unità etnica).

I mandei costituiscono una antica setta battesimale gnostica (*mandâ* = gnosi) che risiede da molti secoli nei territori paludosi dello Shatt el-Arab (Iraq) e nelle confinanti regioni dell'Iran. Sono stati chiamati anche «nazorei», che significa appunto osservanti (osservanti cioè dell'antica usanza battesimale). Nel loro dialetto aramaico orientale e nella loro particolare scrittura essi hanno creato una letteratura di carattere prevalentemente religioso, molto interessante sia per la lingua sia per il contenuto.

Dal punto di vista linguistico il mandeo è un dialetto aramaico orientale parlato fin dall'antichità a sud di Babilonia e strettamente imparentato con quello delle parti aramaiche del *Talmud babilonese*. Poiché i mandei sono vissuti (e vivono tuttora) isolati, a differenza degli altri dialetti aramaici la loro lingua si è conservata pura ed esente da influssi stranieri. La scrittura mandea presenta molte analogie con quella nabatea e palmirena, ma anche uno sviluppo particolare, estremamente affine al *ductus* delle iscrizioni elamite del II secolo d.C. recentemente scoperte a Tang-i Sarvak (Iran).

Dal punto di vista del contenuto la letteratura mandea ha importanza soprattutto per la storia religiosa e per la storia comparata delle religioni. Le opere principali sono il *Ginza Rba* (*Grande tesoro*),

chiamato anche *Libro di Adamo* o *Grande Libro*, e il *Libro di Giovanni*. Queste opere, per nulla organiche né ispirate a concezioni unitarie, ma semplici compilazioni in cui versi di vario tipo (miti, inni, moniti) si alternano a brani di prosa, risalgono a tradizioni in qualche caso antichissime. Importante è anche una raccolta di testi liturgici, il *Qulasta* (*Collezione*), che espone in modo particolareggiato gli elementi fondamentali della liturgia mandea come le abluzioni rituali e i banchetti funebri. Queste tre opere, interpretate e messe a disposizione del pubblico erudito in attendibili traduzioni tedesche da M. Lidzbarsi nel 1920 e, in una piú completa traduzione inglese, da lady E. S. Drower nel 1959, costituiscono le fonti principali delle nostre conoscenze sulla religione mandea, nella quale si fondono, pur senza dar vita a un sistema organico, elementi religiosi ebraici, cristiani, paleopersiani, gnostici, manichei, mesopotamico-babilonesi, nonché dottrine di antiche sette battesimali. Gli scritti citati furono compilati e raccolti certamente dopo la penetrazione dell'Islam, quando i mandei vollero presentarsi come «possessori del libro», al pari dei cristiani e degli ebrei, onde garantirsi la tolleranza delle autorità islamiche.

Accanto a questa «letteratura elevata» (K. Rudolph) sono stati scoperti documenti considerevolmente piú antichi di una letteratura popolare, come iscrizioni su amuleti e testi magici incisi su una lastra di piombo (circa 400 d.C.) e su vasi di terracotta (circa VI secolo d.C.); in queste iscrizioni si trovano già gli elementi essenziali della religione mandea, il che dimostra l'antichità della setta. Esistono inoltre piú di venti divani manoscritti, uno dei quali (già pubblicato) narra con parole e immagini il destino dell'anima dopo la morte. Sono pure editi un'opera astrologica (*Sfar Malvašia*), l'*Haran Gawaita*, che contiene allusioni alla immigrazione dei mandei dalle regioni nord-occidentali, il battesimo di *Hibil-Ziwa* e una raccolta di *1012 questioni* (*Alf Trisar Šuialia*), per lo piú di carattere rituale. Recentemente lady E. S. Drower, eminente studiosa dei mandei, ha descritto alcuni aspetti del folclore di questo popolo. V'è da sperare che la pubblicazione di molti testi ancora sconosciuti possa ampliare le nostre conoscenze sulla letteratura mandaica e consentire ulteriori scoperte e chiarimenti sul problema delle sue origini, delle sue basi e della sua area di diffusione.

Julius Assfalg

LETTERATURE CRISTIANE DELL'ORIENTE

Mentre il minimo comun denominatore delle letterature aramaiche descritte nel saggio precedente è rappresentato dalla lingua (e occasionalmente dalla scrittura), quello che unisce tutta una serie di altre letterature (piú o meno prossime alle aramaiche sul piano geografico ma ad esse non imparentate) è costituito invece dalla religione. Le letterature in lingua siriaca, cristiano-palestinese, copta, etiopica, armena, georgiana sono state create da cristiani e sono quindi confrontabili tra loro, per origine e tipo di sviluppo; tanto anzi da poter essere riunite in un unico gruppo sotto la denominazione di letterature cristiane dell'Oriente anche se in ognuna di esse fede, lingua e spirito nazionale hanno dato luogo a un composto particolare.

Queste letterature sono sorte su un antichissimo sostrato di civiltà orientale cui si era sovrapposto uno strato di cultura ellenistica che tuttavia non impedí alle antiche forze culturali nazionali di farsi luce e di riemergere durante una certa fase dello sviluppo storico. Nella loro complessa e multiforme struttura questi fattori antichissimi si rivelarono anzi piú forti della stessa civiltà ellenistica e della cultura, fortemente assimilatrice, dell'impero romano, e favorirono piú tardi anche la formazione di numerose Chiese nazionali, divise sul piano dei dogmi.

Quasi tutte le letterature citate potevano richiamarsi a una tradizione precristiana di tipo orale. La loro nascita come letterature scritte fu tuttavia provocata dalla esigenza, sentita dalle varie comunità cristiane dell'Oriente (di recente conversione), di tradurre rapidamente nelle rispettive lingue la Sacra Scrittura e la liturgia. Proprio per questo, almeno allo stadio iniziale, tali letterature consistettero prevalentemente in traduzioni e soprattutto, almeno alle origini, in traduzioni della letteratura paleocristiana greca, le cui opere vennero a formare il loro primo corpus letterario. Le letterature cristiane d'Oriente resistettero, almeno esteriormente, al processo di ellenizzazione culturale, giacché elevarono le lingue locali al rango di lingue letterarie contrapponendole al greco; ma, interiormente, esse soggiacquero all'influenza della superiore cultura ellenica. Inoltre si influenzarono a vicenda: la Siria, a esempio, esercitò una durevole influenza sull'Armenia, sull'Egitto e persino sull'Etiopia.

Le divisioni entro il cristianesimo orientale resero ancor piú saldi i legami tra le letterature monofisite dei siri, degli armeni, dei copti

e degli etiopici. Dal canto suo, nel VII secolo, la Georgia ortodossa abbandonò l'Armenia per volgersi a Bisanzio, mentre gli etiopici entrarono nella sfera d'influenza della letteratura arabo-copta.

Comune alle letterature che stiamo trattando è stata fino a tempi recentissimi l'ispirazione rigorosamente cristiana, o meglio, religiosa. Esagerando un poco si può affermare che queste letterature sono letterature di monaci per monaci. Effettivamente in esse dominano i fattori teologici e edificanti, mentre agli elementi autenticamente popolari (che pure non scompaiono mai del tutto, specie nella tradizione orale) viene riservata una posizione marginale. Di opere a carattere popolare ci sono pervenuti unicamente frammenti. Soltanto nella Georgia, che riuscí ad affermare la propria autonomia statale, si ebbe una elaborazione poetica anche di soggetti profani; soprattutto durante il periodo politicamente piú florido, e cioè a partire dal 1200. In questa regione la nobiltà e la casa regnante presero parte attiva alla vita letteraria. L'evoluzione delle varie letterature cristiane d'Oriente è per lo piú parallela e contemporanea.

Nel periodo iniziale, ancora profondamente soggetto all'influenza greca, i siri, gli armeni e i copti portarono all'apogeo le loro rispettive letterature. Questo periodo finí con l'invasione islamica cui poterono durevolmente sottrarsi solo la Georgia e l'Etiopia. L'elemento cristiano si indebolí. Il greco, il copto e, a poco a poco, anche il siriaco vennero sommersi dalla lingua dei nuovi dominatori: l'arabo. Vero è d'altra parte che le letterature cristiane continuarono a esercitare un certo influsso sull'Islam (in particolare l'assimilazione della letteratura siriaca e della cultura greca arricchí e stimolò lo sviluppo della scienza islamica); ma ciò non toglie che, nei territori soggetti alla dominazione dell'Islam, esse sembrarono in complesso condannate alla decadenza.

Infatti, quando nel XII-XIV secolo, e cioè al tempo delle crociate e prima dell'invasione mongola, l'impero dei califfi incominciò lentamente a sgretolarsi (in quel periodo si sperò addirittura, per qualche tempo, di poter convertire i mongoli al cristianesimo), nelle letterature cristiane dell'Oriente si ebbe un notevole risveglio. In Siria, in Armenia e in Egitto (ma in quest'ultimo paese, in lingua araba) esse andarono addirittura incontro a una rigogliosa rinascita che tuttavia assunse in parte tratti islamici. Vie autonome seguirono i due stati cristiani indipendenti: dal 1000 fino al 1250, e cioè nel periodo della sua potenza politica, la Georgia registrò anche una fioritura letteraria caratterizzata dalla stretta affinità con la letteratura bizantina e dalla nascita di una poesia aulico-profana. La letteratura etiopica invece raggiunse il suo periodo di massima fioritura solo tra il XIII e il XVI secolo, anch'essa al tempo dell'ascesa politica del paese e sotto l'influenza esercitata dalla rinascita della letteratura arabo-copta d'Egitto.

Ma a questa tarda fioritura seguí ovunque una nuova decadenza. In Armenia, Siria ed Egitto, al dominio ancora relativamente tollerante degli arabi subentrò la dura signoria dei turchi, mentre la Georgia e l'Etiopia venivano turbate da aspre guerre contro invasori di religione islamica. Solo a partire dal XVI e XVII secolo tornarono a manifestarsi timidi accenni di ripresa letteraria. In luogo delle letterature siriaca e copta comparve ora una letteratura arabo-cristiana.

Specie in Armenia e in Georgia si ebbe un graduale sviluppo letterario di impronta profana (in senso occidentale), sviluppo che in Etiopia è invece ancor oggi agli inizi.

Per giudicare con un minimo di esattezza ed equanimità il complesso delle letterature cristiane dell'Oriente bisogna dunque tener conto che, per origine e contenuto, esse sono sostanzialmente letterature religiose. Ognuna di esse ha bensí prodotto opere originali di elevato valore; ma la loro importanza va ricercata meno nella loro originalità che nella loro funzione mediatrice tra Oriente e Occidente, nonché nella loro trasmissione di monumenti letterari altrimenti destinati all'oblio (a esempio, numerose opere non cristiane, e in special modo gnostiche e manichee, ci sono pervenute soltanto nella versione copta).

Letteratura siriaca

Tra le letterature cristiane dell'Oriente il primo posto, per antichità, ampiezza e importanza, spetta indubbiamente alla letteratura siriaca. Il siriaco era in origine il dialetto della città di Edessa (oggi Urfa, in Turchia) e cioè un ramo dell'aramaico già usato come lingua ufficiale nelle cancellerie del vecchio impero persiano (cfr. il saggio precedente). Il dialetto di Edessa acquistò tuttavia la dignità di autentica lingua letteraria solo attraverso la traduzione siriaca della Bibbia. Il fattore che ha condizionato in modo decisivo la nascita e lo sviluppo della letteratura siriaca è stato indubbiamente il cristianesimo. E ciò anche se molte cose stanno a testimoniare che la traduzione siriaca dell'Antico Testamento risale a ebrei della Diaspora; anche se Bardesane (154-222), uno dei primi scrittori che, nei suoi inni, conferí vigore d'arte al siriaco, fu uno gnostico. A concezioni gnostiche è pure ispirato il *Canto della perla*, inserito negli *Atti* apocrifi dell'apostolo Tommaso e considerato da tutti i conoscitori della letteratura siriaca come una delle sue piú originali creazioni (si tratta di una fiaba poetica da interpretarsi come allegoria della gnosi: la preziosa perla che un giovane principe partico riesce a strappare a un temibile drago simboleggia l'anima, prigioniera nel mondo della materia, ragione per cui il poema viene chiamato anche *Canto dell'anima*); mentre il siriaco è anche la lingua in cui il riformatore religioso Mani (216-277) scrisse la maggior parte delle sue opere. Proprio perché fortemente ispirata al cristianesimo, la letteratura siriaca è rimasta una letteratura essenzialmente ecclesiastica, coltivata quasi esclusivamente dai religiosi dei numerosi monasteri e delle scuole teologiche di Edessa e di Nisibi. Si spiegano cosí la sua limitazione ad argomenti prevalentemente teologici nonché il suo stretto legame con le sorti della Chiesa siriaca.

Durante il periodo piú antico di questa Chiesa (fino all'anno 451) la letteratura siriaca raggiunse una sua prima fioritura con Afraate, il «sapiente persiano» (ca. 300), e il suo apogeo con il diacono Efrem Siro (307?-372?), l'«arpa dello Spirito Santo», che segna contemporaneamente l'inizio e la maturità della lirica siriaca ed è inoltre uno dei maggiori prosatori in questa lingua. La sua opera è un imperituro patrimonio del popolo siro, piú tardi cosí terribilmente provato e diviso. Sulle sue orme si mossero i poeti Qurillona o Cirillona (ca.

400) e Bālay o Baleo (m. 432) al pari dell'agiografo Marutha di Maiperkat (circa 400).

Con il Concilio di Calcedonia (451) iniziò la definitiva frattura della nazione sira nei due tronconi dei siri occidentali giacobiti (monofisiti) e dei siri orientali nestoriani, frattura aggravata dalla spartizione politica della Siria tra Bisanzio e la Persia. Nelle controversie dogmatiche, emergono tra i siri occidentali, come rappresentanti delle caratteristiche aramaiche, Filosseno di Mabbûg (m. 523), Giacomo di Sarûg (n. 521) e lo storico della Chiesa Giovanni di Efeso (m. 585?). Sergio di Rēš'ajnâ (m. 536) e Giacomo di Edessa (640-708) si imposero come traduttori dal greco. L'attività religiosa dei nestoriani ebbe un centro eminente nella «scuola persiana» di Edessa (piú tardi trasferita a Nisibi), con la quale furono in rapporto i piú celebrati scrittori siro-orientali, come Hiba (m. 457), Mār Abā (m. 552) e Išô'jab III (m. 657).

Quando — intorno alla metà del VII secolo — i siri caddero sotto la dominazione islamica, la loro letteratura aveva già superato il momento migliore. Da quel tempo divenne importante, accanto alla letteratura teologica, anche la traduzione di opere filosofiche e scientifiche greche verso cui si appuntava ormai l'interesse della scienza araba in intenso sviluppo. Grazie a questa mediazione il patrimonio culturale dell'antichità greca poté penetrare nella fiorente civiltà araba e, di lí, attraverso la Spagna e la Sicilia, esercitare la sua influenza sul mondo occidentale ancor prima che vi fossero conosciuti gli originali greci. Accanto ai chierici si dedicarono ora all'esercizio delle lettere, come cultori e produttori di letteratura, anche laici colti, specialmente medici. Ciononostante, questo periodo segnò l'inizio di una lenta decadenza della letteratura siriaca. Il proselitismo islamico e il diffondersi della lingua araba incominciavano infatti a sottrarle gradatamente terreno.

La letteratura siriaca era però destinata a vivere un periodo di rigogliosa rinascita, influenzata chiaramente dalla civiltà araba, durante la decadenza del califfato. Esponenti di questa «rinascita siriaca» furono, nel campo giacobita, il multiforme Dionisio bar Ṣalîbî (m. 1179), lo storico Michele I (m. 1199) e il piú fertile di tutti gli scrittori siri, Gregorio Abū 'l-Faraǧ detto Barhebreo (1226-1286), autore di opere esegetiche di teologia, dogmatica, diritto ecclesiastico, storia della Chiesa e liturgia, nonché di studi profani in campo filosofico e grammaticale. Barhebreo compose inoltre un'ampia storia universale e trovò il tempo per scrivere poesie di ispirazione profana che tradiscono in parte l'influenza islamica. Meno importante di lui fu 'Abdîšô' bar Bērîkâ o Ebedjesu (m. 1318), l'ultimo nestoriano di rilievo.

Dopo quest'ultima fioritura la letteratura siriaca soggiacque a una rapida e definitiva decadenza, aggravata dalle invasioni dei mongoli e dalla dominazione turca. Quando, nel XVII secolo, si hanno nuovamente timidi accenni a uno sviluppo letterario, essi appartengono ormai alla letteratura arabo-cristiana.

Dato l'orientamento essenzialmente ecclesiastico della letteratura siriaca, i generi piú importanti sono, nella loro piú vasta accezione, traduzioni della Bibbia e delle opere liturgiche.

Benché priva di originalità, questa letteratura erudita tradotta dal greco è particolarmente interessante come anello di congiunzione con la civiltà araba.

Inoltre i siri coltivarono in modo particolare alcune forme, autoctone, di poesia religiosa nonché la storiografia ecclesiastica e l'agiografia. Fu pure diffusa la poesia destinata al canto, come la *madrāšâ*, tipo di poesia gnomica in cui strofe lunghe si alternano a brevi ritornelli; o la *sôghithâ*, forma poetica caratterizzata da strofe lunghe collegate da acrostici e per lo piú vivacemente drammatica (la sua intonazione è cosí spiccatamente popolare da far pensare che, ove le condizioni fossero state piú favorevoli, avrebbe potuto facilmente svilupparsi in dramma religioso); e ancora la *'ûnîthâ*, in cui le strofe lunghe si intrecciano a brevi *refrains* e sono precedute da una introduzione in altro metro; infine l'*enjanâ*, un canto liturgico inframmezzato ai salmi, talvolta ricco di slancio, e molte altre forme.

Una posizione particolare spetta al *mēmrâ*, in cui i versi hanno tutti la medesima lunghezza (si tratta di un metro che può variare da cinque a dodici sillabe) e non presentano articolazione strofica. Il flusso tranquillo di questo schema metrico-formale è adatto tanto alla poesia didascalica quanto al racconto. Il *mēmrâ* venne utilizzato nella omiletica e nella poesia epica (a esempio nelle *Storie di Giuseppe* o nella versione siriaca del *Canto di Alessandro*). Piú tardi vi si fece sentire (come nel già artificioso *Paradiso-Eden* di Ebedjesu) l'influenza araba; e infine esso venne utilizzato a sproposito per la versificazione di qualsiasi soggetto.

Un carattere tipicamente siriaco rivelano anche le opere agiografiche e la storia ecclesiastica (molto curate nello stile e dotate di un notevole valore documentario), come gli *Atti dei martiri persiani*, la *Cronaca di Arbela* e i grandi compendi del patriarca Michele I e di Barhebreo.

Molto diversa è la letteratura amena, di ispirazione prevalentemente profana: a prescindere dal *Canto di Alessandro* e dal *Romanzo di Giuliano l'Apostata*, opere originalmente siriache, essa conta numerose traduzioni dal pahlavico (*Kalila e Dimna*, *Sindban e i savi maestri*) e dal greco (le *Favole di Esopo* e il *Romanzo di Alessandro* dello Pseudo-Callistene) mentre il *Libro dei piacevoli racconti* di Barhebreo rivela una forte influenza araba.

Nel complesso, la letteratura siriaca deve la sua importanza, oltre che alle notevolissime opere teologiche, storiografiche e poetiche, in buona parte anche alla sua funzione mediatrice tra Oriente e Occidente, cristianità e Islam, antichità e medioevo, nonché tra le diverse letterature cristiane dell'Oriente come l'armena, la georgiana, la copta e l'etiopica. Alcune isolate opere siriache sono penetrate anche nella sfera culturale dello slavo-ecclesiastico, del latino e del persiano. Al pari del suo antecedente, l'«aramaico d'impero» dell'antico impero persiano, il siriaco ha dunque svolto un'importante funzione di collegamento nell'Asia anteriore.

Letteratura cristiano-palestinese

Meno importante della letteratura siriaca è un'altra letteratura cristiana in lingua aramaica, letteratura che non è mai stata particolarmente abbondante, almeno a giudicare dalle nostre attuali conoscenze, e che consistette, a quanto pare, soltanto in traduzioni. Si tratta della

letteratura cristiano-palestinese che con sufficiente sicurezza può essere considerata come la letteratura creata dai cristiani di Palestina, o melchiti (propriamente «imperiali», vale a dire compagni di fede dell'imperatore ortodosso di Bisanzio: in arabo *malik* significa re, imperatore). Costoro produssero un corpus di opere nella propria lingua d'uso per non dipendere dalla letteratura siriaca, in sé superiore e linguisticamente affine, ma ai loro occhi eretica, servendosi, a tal fine, del cristiano-palestinese — un dialetto del gruppo aramaico occidentale — e di una scrittura propria, affine a quella siriaca.

Di questa letteratura si sono conservati relativamente pochi testi, tutti palesemente traduzioni. Il piú importante è una traduzione parziale della Bibbia che però, a eccezione di pochi brani di una certa consistenza, ci è pervenuta non in un testo continuo, ma in *Lezionari*, vale a dire in raccolte di pericopi dell'Antico e Nuovo Testamento (specie dei Vangeli), distribuite secondo l'anno liturgico. Il piú noto di questi lezionari (XI secolo) si trova nella Biblioteca Vaticana; altri due (XI e XII secolo) provengono dal Sinai. All'infuori di un *Horologion* (libro per la preghiera delle ore) del XII secolo, e di un testo liturgico per le piene del Nilo, ci sono pervenuti soltanto frammenti di traduzioni di inni, vite di santi, storie di monaci e prediche. Questi frammenti inoltre sono spesso palinsesti in cui il testo originario cristiano-palestinese risulta sbiadito e cancellato da testi in altra scrittura a esso sovrapposti.

Come lo stesso nome rivela, la letteratura cristiano-palestinese sembra essersi diffusa principalmente nel territorio della Palestina, ma alcune comunità potrebbero essersi stanziate anche in Siria e in Egitto, ciò che spiegherebbe la creazione (o la traduzione) di un testo liturgico per le piene del Nilo. La maggior parte dei manoscritti di questa letteratura è stata trovata nel monastero di Santa Caterina sul Sinai, il che però non ci dice ancora nulla sulla loro diffusione geografica. Neppure sul periodo e sulle circostanze della loro nascita si sa, almeno fino a oggi, niente di sicuro. L'unica cosa certa è che lo scrittore arabo Muḥammad ibn Isḥāq (m. 767/68) conobbe il testo dei Vangeli in una traduzione cristiano-palestinese.

Letteratura copta

Come la letteratura siriaca anche la letteratura dei copti (la parola «copto» deriva dall'arabo *qubt*, greco *aigýptios*, egizio) è sorta dall'incontro della cultura autoctona egizia con tre diverse correnti culturali straniere: il cristianesimo, la gnosi e il giudaismo. Anche in questo caso il cristianesimo si è rivelato, nella durata, come la forza determinante, e ha saputo respingere completamente ai margini il giudaismo e la gnosi.

Terreno germinativo di questa letteratura è stata l'area dell'antichissima civiltà egizia. Quando il cristianesimo penetrò in Egitto, la traduzione della Bibbia dal greco in copto (lingua d'uso degli egizi del tempo) si dimostrò assolutamente necessaria, anche perché lo sviluppo della coscienza nazionale aveva dato luogo a una tendenza contraria alla lingua e alla cultura greche che si erano notevolmente diffuse, nei secoli precedenti, soprattutto nelle città. (La stessa aspirazione all'indipendenza era destinata, poco dopo, a esercitare un peso decisivo nel distacco della Chiesa egiziana, fattasi monofisita, dalla Chiesa imperiale greco-ortodossa.) Alla dignità di lingua letteraria venne dunque elevato il copto, e cioè l'idioma dell'uomo semplice, e non il demotico, stadio terminale dell'antica lingua letteraria egizia. Contemporaneamente, in luogo della scrittura demotica, originaria dell'Egitto ma difficile, fu adottato il piú semplice alfabeto greco cui vennero aggiunte alcune lettere. In questo modo vasti strati della popolazione poterono imparare a leggere e a scrivere.

A differenza del demotico letterario, soggetto a norme precise, il copto era suddiviso in diversi dialetti. La letteratura piú antica e piú abbondante sorse nel dialetto saidico dell'Alto Egitto; da essa derivarono in seguito le opere scritte in acmimico, subacmimico e fajjumico (altri dialetti copti). Il dialetto del delta, il bohairico, è rimasto, fino a oggi, la lingua liturgica della Chiesa copta.

Ancor piú nettamente di quella siriaca, la letteratura cristiana copta è letteratura monastica. Alla sua origine stanno opere straniere, specie greco-cristiane; anche piú tardi i copti, pur essendo eredi di una storia millenaria, non seppero contrapporre nulla (o quasi) di originale a questo corpus di opere tradotte. Dal greco essi tradussero la Bibbia (III e IV secolo), alcuni scritti liturgici nonché numerosi apocrifi particolarmente adatti al loro gusto per le storie miracolose cui usavano intrecciare numerosi elementi egizi. Non sono poche le opere di questo genere che, come gli *Atti di Andrea e Paolo* e le *Apocalissi* di Elia e Sofonia, ci sono pervenute solo in versione copta.

Particolare interesse meritano le traduzioni da testi originali gnostici e manichei, conosciute fino a ieri unicamente in estratti o citazioni. Un ricco fondo di opere trovato a Chenoboskion (Nag-Hamâdi) ci ha restituito dodici splendidi manoscritti in pergamena che, in circa ottocento pagine, contengono quarantadue opere diverse, tra cui trentasette opere gnostiche: di queste, sono stati pubblicati il *Vangelo di Tommaso*, l'*Evangelium veritatis*, uno scritto gnostico senza titolo nonché l'*Apocrifo di Giovanni*, e sono stati in parte resi noti il *Dialogo del Redentore*, la *Pistis Sophia*, il *Vangelo di Filippo*, il *Libro di Tommaso l'atleta*, l'*Apocrifo di Giacomo* e il *Vangelo di Bartolomeo*. Da questi manoscritti dobbiamo attenderci in futuro molte interessanti indicazioni. Lo studio della gnosi dovrà basarsi, d'ora in poi, quasi esclusivamente su fonti copte.

Grazie ai manoscritti trovati a Medinet Madi, il copto è ora importantissimo anche per la conoscenza del manicheismo i cui capolavori — perduti gli originali siriaci — sono stati reperiti appunto in traduzione copta. Le *Omelie* manichee, i *Kephalaia*, i *Salmi di Tommaso*, il *Libro dei Salmi* manichei sono già stati resi accessibili agli studiosi. Il resto attende ancora di essere pubblicato.

Quanto alla letteratura originale in copto, qualsiasi periodizzazione è incerta già per il semplice fatto che non si conoscono né autori né data di nascita della maggior parte delle opere. Ci è noto il nome di poche personalità letterarie di rilievo: Pacomio di Esne (m. 346), il fondatore dei monasteri dell'Alto Egitto, e Horsiese (m. 380?); entrambi scrissero le loro opere in saidico per i monaci. Il piú grande scrittore di lingua copta fu però Scenute (m. 451?). Le sue lettere e le sue prediche, composte in uno stile singolare e inconfondibile, ci

offrono una immagine plasticamente efficace della vita nei monasteri e nella pianura. A Scenute non interessano le disquisizioni teoriche né le questioni dogmatiche; ciò che gli sta a cuore sono soprattutto i problemi pratici e cioè la attiva realizzazione del cristianesimo nella vita quotidiana, entro e fuori i conventi. La sua lingua rivela una sorprendente predilezione per le ripetizioni di parole o di intere frasi, in analogia al parallelismo della poesia biblica. Assai meno importante di Scenute fu il suo biografo, Besa (m. 457?).

In complesso la letteratura copta è caratterizzata da tratti marcatamente popolari, specie nelle opere di carattere ameno (come il *Romanzo di Alessandro* e il *Romanzo di Cambise*), nei canti e nei racconti edificanti (come il *Canto di Teodosio e Dionisio*, semplici contadini uno dei quali divenne imperatore e l'altro patriarca) e nei piú recenti canti in onore di santi e specialmente della Madre di Dio (*Theotokia*).

L'ultima opera della letteratura copta è il poema *Triadon*, che ebbe qualche efficacia nel prolungare la vitalità della lingua copta in via di estinzione. Ma a partire dal X secolo l'arabo incominciò a comparire a fianco del copto. La letteratura della rinascita copta (secoli XII-XIV) è già scritta in arabo.

Letteratura arabo-cristiana

Nel corso del VII secolo, con l'espansione trionfale dell'Islam, l'arabo (la lingua dei conquistatori) si diffuse in Siria, Palestina, Egitto e Africa settentrionale, fino alla Spagna, e divenne gradatamente la lingua d'uso dei cristiani di queste regioni. Fino dall'VIII secolo, i greco-ortodossi melchiti rimasti nell'Asia anteriore incominciarono a produrre una letteratura cristiana in lingua araba. I piú antichi centri di questa letteratura, che in un primo tempo consistette prevalentemente in traduzioni dal greco, furono soprattutto il monastero di San Saba presso Gerusalemme e il monastero di Santa Caterina sul Sinai, dove grazie alla posizione appartata poterono conservarsi numerosi antichi manoscritti di opere arabo-cristiane per lo piú anonime. Ben presto però i melchiti ebbero nel vescovo Teodoro Abū Qurra di Ḥarrān (820 ca.) una delle piú originali e acute personalità letterarie arabo-cristiane, e nel patriarca Eutichio di Alessandria (m. 940) un importante storico.

Come abbiamo già ricordato, in Egitto l'arabo si impose come lingua popolare a partire dal X secolo. Il vescovo Severo ibn al-Muqaffa' (X secolo) fu il primo di una nutrita schiera di scrittori copti che si servirono dell'arabo. In terra egiziana la letteratura arabo-cristiana era destinata a svilupparsi piú che altrove per vastità, complessità e originalità.

Neppure i giacobiti, e cioè i monofisiti (cosí detti dall'organizzatore della loro Chiesa, Giacomo Baradeo), e i nestoriani della Siria riuscirono a contrastare la penetrazione dell'arabo. Nel IX secolo, l'arabo, affine al siriaco, fece il suo ingresso nella letteratura del paese, ma il siriaco rimase ancora per qualche tempo la lingua degli eruditi e della letteratura (molti scrittori della rinascita siriaca — secoli XI-XIII — si servirono contemporaneamente del siriaco e dell'arabo). In ogni

modo, dopo Barhebreo e Ebedjesu, anche in questa regione l'arabo riuscí a imporsi definitivamente.

Nell'ambito dell'impero islamico si venne cosí a creare un'area unitaria (comprendente la Siria, la Palestina e l'Egitto) in cui sorse una letteratura arabo-cristiana basata su fonti greche, siriache e copte, che non mancò di produrre anche opere originali di grande valore.

Vie proprie seguí la letteratura araba, non molto abbondante, dei mozarabi, vale a dire dei cristiani di lingua araba della Spagna soggetta all'Islam.

Questa letteratura consistette principalmente in traduzioni di originali latini.

Dalla metà dell'VIII secolo fino all'inizio dell'XI, accanto alla letteratura religiosa si sviluppò, specie fra i nestoriani, un'intensa attività di traduzione di opere scientifiche profane, che rappresentò il piú importante contributo dell'elemento cristiano alla cultura araba, costituendo al tempo stesso la premessa al fiorire della letteratura ecclesiastica araba nel periodo tra il X e il XIV secolo. In questa fase, nell'ambito delle Chiese orientali operarono scrittori dotati di fertile e multiforme ingegno come il melchita 'Abdallāh ibn al-Fadl (XI secolo), il nestoriano 'Abdallāh ibn aṭ-Ṭayyib (m. 1403), il giacobita Barhebreo, e numerosi autori copti di lingua araba, tra cui particolarmente notevoli furono, nel XIII secolo, i tre «Assalidi» (e cioè i due fratelli as-Safi ibn al-'Assāl e Hibatallāh ibn al-'Assāl, e il loro fratellastro al-Mu'taman ibn al-'Assāl) nonché l'enciclopedista Abūl-Barakat (m. 1324).

Con i suoi disordini politici il secolo XIV segnò, anche in questo campo, l'inizio di una dolorosa decadenza. Solo al principio del XVI secolo, ma questa volta sotto un influsso prevalentemente occidentale, si ebbe una debole ripresa della letteratura religiosa dovuta ai maroniti del Libano (cosí chiamati dal santo Marone), i quali, dapprima monoteliti, nel XVI secolo allacciarono stretti rapporti con la Chiesa cattolica, e dal contatto con la spiritualità occidentale trassero nuovi stimoli letterari. Anche altre Chiese orientali, che erano state duramente colpite nei turbolenti secoli passati, diedero segni di un lento risveglio. Accanto alle antiche Chiese nazionali dei giacobiti e dei nestoriani, comparvero ora anche gruppi di cattolici siri e caldei uniti a Roma, i quali continuarono (e continuano ancor oggi) a servirsi della lingua araba. I loro centri principali si trovano tuttora nel Libano, nell'Egitto e nell'Iraq settentrionale.

I generi letterari arabo-cristiani non sono molto diversi da quelli delle altre letterature cristiane d'Oriente: accanto a traduzioni dal greco, dal siriaco e dal copto (Bibbia, apocrifi, agiografie, trattati teologici) numerosi sono gli scritti originali, specie di carattere dogmatico e polemico (questi ultimi riguardano soprattutto la disputa con l'Islam). Una posizione particolare spetta alla letteratura giuridica, poiché nei territori soggetti al dominio islamico i capi delle diverse Chiese amministravano anche la giustizia civile sui loro fedeli, e a tal fine si avvalevano di alcune raccolte di diritto canonico e civile (*Nomocanoni*), che integravano, secondo le necessità, con canoni propri. Opere originali sorsero soprattutto nei campi della storiografia e della geografia. La predilezione, tipica della letteratura arabo-cristiana, per i compendi delle varie discipline scientifiche si

espresse in numerose enciclopedie. Notevoli quelle dei copti al-Mu'taman ibn al-Assāl e Abū l-Barakat, e dei nestoriani Mari ibn Sulaiman (XII secolo), Amr ibn Matta (1350 ca.) e altri.

La letteratura arabo-cristiana è dunque caratterizzata assai meno da una fresca originalità e da un'autentica vita creativa che non dalla volontà di conservare, raccogliere e ordinare le opere tramandate dalla tradizione. Essa si distingue inoltre dalle altre letterature cristiane dell'Oriente poiché, assieme alla letteratura in arabo degli ebrei e dei samaritani, rappresenta una piccola sezione della letteratura araba. Ciò nonostante ha conservato fino a oggi la sua importanza in quanto legame unitario e patrimonio comune di gran parte della cristianità orientale. La letteratura arabo-cristiana ha trasmesso all'Islam un antico patrimonio spirituale e ha favorito anche la rinascita della letteratura etiopica. Nella seconda metà del XIII secolo, infatti, quest'ultima si è sviluppata in stretto contatto con la letteratura in arabo dei cristiani d'Oriente, soprattutto dell'Egitto.

Letteratura etiopica

La letteratura etiopica, e cioè la letteratura scritta nell'antica lingua etiopica o *ge'ez*, con l'alfabeto appositamente creato, è la piú meridionale delle letterature cristiane d'Oriente. Il *ge'ez* è la lingua di tribú sudarabiche che, emigrate in Etiopia in epoca precristiana, vi fondarono l'impero di Axum nell'Abissinia settentrionale. Per le loro iscrizioni queste tribú si servirono inizialmente non della loro lingua, il *ge'ez*, ma del *sabeo*, un dialetto arabo-meridionale che aveva già sviluppato una propria scrittura. Piú tardi esse scrissero il *ge'ez* in caratteri *sabei*, e infine crearono un proprio alfabeto (peraltro derivato da quello sabeo) privo, almeno agli inizi, di segni vocalici, e con direzione destrorsa, al pari del greco. Piú tardi, mediante modifiche dei segni consonantici fondamentali (probabilmente a opera di missionari cristiani che forse si ispirarono alla scrittura indiana) si indicarono anche le vocali. In questa forma la scrittura etiopica è usata ancor oggi in Etiopia.

Le leggende greche delle monete, le iscrizioni, i nomi di persona, dimostrano che, nonostante la distanza, l'influsso greco si fece sentire già nel periodo precristiano dell'impero axumita. Questo influsso si rafforzò ulteriormente dopo la cristianizzazione dell'Etiopia, cui seguí un legame ecclesiastico con Alessandria. In tal modo anche in Etiopia elementi popolari locali si fusero con la cultura greca e col cristianesimo. Ma al di là di questa fusione restano chiaramente avvertibili anche l'influenza dell'elemento autoctono ed etnicamente composito dell'Abissinia (sul quale i semitici etiopi non costituivano che un sottile strato aristocratico) e, in misura ridotta, l'influenza degli ebrei d'Abissinia, i falascià, che crearono una propria letteratura in lingua etiopica.

La storia della letteratura etiopica può essere facilmente suddivisa in diversi periodi strettamente connessi con le varie fasi dell'impero etiopico. Il periodo antico comprende l'epoca dell'impero di Axum (ca. IV-VII secolo d.C.). A questo periodo risale la traduzione dal greco della Bibbia e di numerosi libri liturgici. Poi l'impero etiopico

scompare dalla storia per riemergere nuovamente, intorno al 1270, con l'ascesa della dinastia salomonica. Questo secondo periodo giunge fino al secolo XIX, anzi, sotto certi aspetti, fino ai nostri giorni, e si può ulteriormente cosí suddividere: 1) dal consolidamento dell'impero etiopico, al suo primo apogeo sotto il regno (1314-1342) di Amda Seyon che conduce guerre vittoriose contro i musulmani; 2) dall'epoca del grande re Zar'a Ya'qob (1434-1468), scrittore egli stesso, alle dure guerre contro i musulmani sotto il regno di Aḥmad Grañ; 3) dalla metà del secolo XVI all'età contemporanea.

Al periodo del regno axumita risale soprattutto la traduzione della Bibbia e degli apocrifi, come il *Libro di Enoch*, il *Libro dei Giubilei* e l'*Ascensione di Isaia*. In questa fase non esiste una letteratura profana locale.

Dal VII secolo in poi l'espansione dell'Islam isolò l'Etiopia dal resto del mondo cristiano. Anzi, a tratti, la regione rischiò di perdere addirittura la propria fisionomia religiosa. Sopravvisse soltanto il legame con la Chiesa copta d'Egitto che però, come abbiamo detto, era ormai entrata in un periodo di decadenza. Proprio per questo non è possibile stabilire con certezza l'esistenza di traduzioni etiopiche dal copto.

Nel 1270, oltre sei secoli dopo, l'Etiopia tornò sulla scena della storia. I rapporti con la Chiesa d'Egitto — dove la letteratura in lingua araba stava rifiorendo — si rinsaldarono provocando un nuovo rigoglioso sviluppo della letteratura etiopica. Dall'arabo vennero tradotte numerose opere della Chiesa copta, opere che spesso avevano già compiuto un lungo *iter*, essendo state scritte originariamente in greco o in siriaco. Alcune si sono conservate soltanto in Etiopia; altre hanno ricevuto qui una particolare rielaborazione letteraria tipicamente etiopica.

Le lunghe guerre contro l'Islam e la dominazione del conquistatore musulmano Aḥmad Grañ, che fece distruggere la maggior parte delle chiese, dei conventi e dei manoscritti (è appunto per questa ragione che i manoscritti anteriori al secolo XVI costituiscono in Etiopia una rarità), stimolarono un confronto spirituale con l'Islam da cui nacquero alcune opere interessanti, in particolare quelle di Embaqom, un musulmano convertitosi al cristianesimo.

Queste guerre costrinsero l'Etiopia a cercarsi degli alleati tra i cristiani. Assieme ai 400 soldati portoghesi che nel 1540 sbarcarono a Massaua e ai missionari gesuiti che sopraggiunsero poco dopo, penetrò nel paese anche l'influenza occidentale. Le successive controversie tra gesuiti e clero locale determinarono il sorgere di una letteratura nella lingua d'uso, l'amarico. Inoltre gli etiopici avevano fondato alcune colonie all'estero e un monastero presso Qusqâm in Egitto; nei monasteri egiziani a Gerusalemme e a Roma si trovavano anche monaci abissini. Ciò facilitò la penetrazione nella letteratura etiopica di alcune opere occidentali, come il *Libro dei miracoli di Maria* (*Ta'amra Mâryâm*).

Conforme alla sua origine ecclesiastica, la letteratura etiopica è formata prevalentemente da opere religiose. Oltre alla Bibbia, i fedeli predilessero, fra i testi liturgici, le *Laudi di Maria* (*Weddâsê Mâryâm*) e inni in onore di altri santi. Questi canti si chiamano *salam* (salve, ave), che è la parola introduttiva, oppure, con riferi-

mento alla descrizione fisica dei santi celebrati, *malke'* (ritratti). Come i multiformi inni del genere chiamato *qene*, queste opere rivelano tratti marcatamente popolari.

Oltre ai canti religiosi la letteratura etiopica ha prodotto opere originali anche nel campo della agiografia locale (in cui l'elemento biografico viene spesso sopraffatto dalle piú inverosimili leggende di miracoli) e in quello della storiografia, che è il piú importante. L'inizio della storiografia etiopica è rappresentato dalle iscrizioni storiche del re Ezana (IV secolo?), ma dei tempi piú antichi ci sono rimaste ben poche testimonianze. Ricche di elementi documentari sono la cronaca di Amda Seyon, quella di Zar'a Ya'qob, la *Cronaca abbreviata* (che arriva fino al secolo XVIII), le *Leggi dei re* (*Fetḥa Nagast*) e, in modo particolare, il romanzo storico *Gloria dei re* (*Kebra Nagast*), che ci informa sulle origini della dinastia salomonica. Oltre a queste opere abbiamo traduzioni dall'arabo, come la *Storia degli ebrei* di Joseph Ben Gorion e specialmente la importante *Cronaca* di Giovanni di Nikiou (VII secolo) che ci è pervenuta solo in etiopico. Ancor oggi le opere di erudizione e di teologia vengono scritte in antico etiopico (*ge'ez*). Ma il futuro appartiene alle moderne lingue d'uso e in primo luogo all'amarico. In questa lingua, affine all'antico etiopico, venivano composti, già nel XIV e XV secolo, gli inni in onore dei re etiopici. Nei secoli XVI e XVII le dispute tra i missionari cattolici e il clero locale si tennero in amarico e sempre in amarico fu scritta, nel XIX secolo, la storia dell'infelice Negus Teodoro II (m. 1868). In questa lingua sono stati composti inoltre commenti ai testi biblici, usati in parte anche dagli ebrei etiopici, i cosiddetti falascià. Questi ultimi hanno addirittura creato una propria letteratura in *ge'ez* che, oltre a testi liturgici e a vite di Mosè, Abramo e Isacco, comprende anche notevoli scritti sul sabato.

Alla moderna letteratura profana etiopica in lingua amarica appartengono alcune opere di Gabre Yesus Afevork (1868-1945), a esempio la *Fantastica storia* (*Lebb-wallad târik*), romanzo sulle origini del cristianesimo, nonché la *Vita di Menilek re dei re d'Etiopia* (*Dagmâwi Menilek negusa nagast za-Ityopyâ*), e altre di Ḫeruy Walda Sellâsê (1878?-1939), che si è imposto all'attenzione del pubblico anche con una biografia del Negus Giovanni IV (m. 1889) e con descrizioni di viaggi. A questi autori si ispira, oggi, un numero crescente di giovani scrittori, che stanno ormai sforzandosi di adeguare la letteratura etiopica alle altre letterature moderne.

Letteratura armena

Le letterature armena e georgiana, che formano il gruppo settentrionale delle letterature cristiane d'Oriente, sono strettamente collegate l'una all'altra e presentano inoltre molte affinità con le letterature greca e siriaca.

Le origini della letteratura armena sono oscure. Che già in epoca precristiana esistesse una tradizione orale di canti epici sulle gesta di divinità ed eroi, lo si può arguire da alcuni resti di queste opere, presenti qua e là in testi piú tardi: a esempio in quelli di Mosè Corenese (VI secolo?). I testi armeni vennero posti per iscritto solo

dopo l'invenzione dell'alfabeto armeno a opera di Mesrop (m. 441), che, secondo una tradizione armena, avrebbe creato anche l'alfabeto georgiano e l'alfabeto degli albani del Caucaso, da poco riscoperto. In precedenza gli armeni avevano dovuto servirsi per i loro scritti del greco e del siriaco.

Dopo l'invenzione di una propria scrittura l'Armenia, che soprattutto nella sua parte occidentale aveva subito da tempo l'influenza della cultura greco-bizantina, si diede ad assimilarne i prodotti letterari. Giovani armeni di talento, mandati a Costantinopoli, Atene e Alessandria per istruirsi, divennero assieme a Mesrop e al katholikòs Isacco il Grande (m. 439 e noto per l'ampiezza delle sue cognizioni) i « santi traduttori » d'Armenia, vale a dire i fondatori della letteratura armena; e ciò sia traducendo dal greco i piú importanti scritti teologici, come la Bibbia e i Padri della Chiesa, sia creando (come Eznik di Kolp, con il suo scritto polemico *Distruzione delle sette*, Eliseo Vardapet, con la *Storia dei santi Vartaniani* e Giovanni Mandakuni o Mandacunese, con le sue poesie e le sue prediche) opere originali, caratterizzate da un elevato slancio poetico e dalla sobrietà della forma e destinate a essere imitate dai posteri come modelli di irraggiungibile perfezione.

La letteratura armena ebbe cosí il proprio apogeo, la propria « età aurea », già nel V e VI secolo, e quindi prima della conquista musulmana; mentre nei secoli successivi dovette continuare ad attingere al patrimonio accumulato in questo periodo. Una certa fioritura tardiva provocarono la sostituzione della dura dominazione persiana con quella, piú tollerante, degli arabi, e il nuovo rafforzamento nazionale dell'Armenia con il regno dei Bagratidi (885-1046), epoca a cui appartengono Gregorio di Narek (945-1010), uno dei piú illustri scrittori dell'Armenia, autore di una raccolta di preghiere mistiche in elevato linguaggio poetico intitolata *Libro delle elegie* o, brevemente, *Narek*; e Gregorio Pahlawuni Magistros (m. 1058), uomo di cultura multiforme e di ispirazione profana, importante sia come poeta, sia come autore di un interessante epistolario.

Dopo l'invasione dell'Armenia a opera dei Selgiuchidi, molti armeni fuggirono in Cilicia, dove la dinastia dei Rupenidi fondò lo stato della Piccola Armenia, soggetto in un primo momento all'influenza culturale e religiosa di Bisanzio, ma piú tardi aperto anche a numerose sollecitazioni spirituali provenienti dall'Occidente e dai crociati. Su queste premesse si sviluppò la cosiddetta rinascita letteraria armena dell'« età argentea », i cui principali esponenti Nersēs o Narsete Claiense (1100?-1173), Nersēs o Narsete Lampronese (1153-1198) e Mechitàr Goš (1130?-1213?) presero a modello di lingua e di stile la letteratura armena classica del V secolo. Nello stesso periodo nacque anche una letteratura popolare, di ispirazione profana e in volgare medio-armeno, stadio preparatorio del neoarmeno destinato a prevalere nel futuro.

Dopo un periodo di decadenza che durò dal XIV fino al XVII secolo, i mechitaristi, congregazione di monaci armeni fondata nel 1701 da Mechitàr di Sebaste (1676-1749) nella Morea, e trasferitasi nel 1717 nell'isola di San Lazzaro a Venezia, tentarono ancora una volta di creare una letteratura in lingua armena antica. Anche se grandi sono stati i meriti di questi monaci nel campo della scienza e

degli studi di storia e letteratura armena, la letteratura armena moderna si è sviluppata, durante il secolo XIX, in lingua neoarmena e sotto l'influenza occidentale.

Quanto alla letteratura armena antica, essa fu essenzialmente costituita da traduzioni di opere religiose (Bibbia, apocrifi, patristica e liturgica) e filosofiche (Aristotele e Platone; piú tardi anche Tommaso d'Aquino). Nella letteratura teologica si trovano tuttavia anche opere originali come la citata *Distruzione delle sette* (*Elc alandoç*) di Eznik di Kołp (V secolo), testo prezioso non solo per le informazioni che ci fornisce sui sistemi religiosi contro cui polemizza, ma anche in quanto uno dei piú antichi documenti di lingua armena; oppure le prediche di Giovanni Mandacunese (V secolo); o ancora la citata raccolta di preghiere di Gregorio di Narek divenuta molto popolare nonostante la difficoltà della lingua. In questo periodo vennero raccolti anche documenti di diritto ecclesiastico e consuetudinario, mentre l'abbondante letteratura epistolare, e in particolar modo il prezioso *Libro delle epistole* (importante raccolta di lettere e di vari documenti dell'antica Chiesa armena) offrono scorci interessanti sulla storia dell'epoca. Caratteri prettamente originali presenta la storiografia, tanto notevole quanto abbondante, che è rappresentata da autori come Fausto di Bisanzio (IV secolo), Eliseo (V secolo), Mosè Corenese e Lazzaro di Pharp (VI secolo). Questi storiografi non si limitarono a fornire semplici elenchi di date, ma seppero rappresentare gli eventi con efficacia espressiva.

La poesia fu, all'inizio, al servizio del culto. Molte composizioni entrarono a far parte dello *Šarakan*, l'innario della Chiesa armena. Peraltro, già nel XII secolo Narsete IV Claiense detto il Grazioso (Šnorhali) scrisse anche poemi non liturgici come *Gesú figlio* (*Yisus ordi*), e le elegie sulla conquista di Edessa (1144). Ma la letteratura aveva ormai perduto gran parte dei suoi legami col popolo, che non era piú in grado di comprendere sufficientemente l'antico armeno in cui era scritta.

In questi anni nacque cosí una nuova letteratura in lingua volgare, vale a dire in medio-armeno. Anche per la scelta dei loro soggetti i poeti ancora in gran parte provenienti dal clero attinsero al patrimonio popolare, narrando favole o cantando l'amore e la nostalgia, il vino o i lieti banchetti, ma anche le gesta eroiche, la morte e la transitorietà delle cose terrene. Al gruppo di questi « trovatori » armeni, o cosiddetti « asciughi » (dall'arabo 'āšiq = innamorato), che seppero mantener viva la poesia del loro paese anche nei tempi bui, appartennero, nel XIV secolo, Costantino e Giovanni di Erzinca, Khačatur di Kečarukh, piú tardi Mkrtič Nagaš (m. 1475), i due katholikòi Giovanni di Telkuran e Gregorio di Aghthamar (XVI secolo) e Nahapet Kučak (m. 1592), il primo laico che abbia esercitato la professione di cantore. Tardi imitatori, o meglio già epigoni furono, tra gli altri, Sajath Nova (m. 1795) e Givani (m. 1907).

In complesso la poesia medio-armena può essere considerata un po' come lo stadio preparatorio della moderna letteratura in lingua neoarmena che si è sviluppata nel corso del secolo XIX. Il neoarmeno presenta due gruppi dialettali: l'armeno orientale, parlato nei territori dell'attuale Armenia, Georgia e Russia, che in una nuova ortografia piú rispondente alla pronuncia è divenuto la lingua letteraria

San Giorgio benedetto dalla mano di Dio. *Miniatura etiopica del sec. XIX. Istanbul, Istituto islamico di archeologia orientale.*

dell'attuale Armenia sovietica; e l'armeno occidentale, parlato nella Turchia occidentale, specialmente a Costantinopoli e nell'Europa occidentale.

La letteratura in armeno orientale si è ispirata a modelli europei, soprattutto russi e tedeschi. Fondatore di questa letteratura è stato Khačadur Abovian (1804-1848), cui si sono aggiunti piú tardi Raffi (pseud. di Hagop Melik Hagopian, 1835-1888), autore di numerosi romanzi storici, Scirvanzade (pseud. di Aleksandr Mauvsessian, 1858-1935), esponente del realismo, Aghayan (m. 1911), Phaphasian (m. 1920), Avetis Aharonian (1866-1948) e il poeta epico Giovanni Thumanian (m. 1923).

La letteratura in armeno occidentale invece (sviluppatasi nella Turchia occidentale) ha subito l'influenza delle letterature francese e italiana, influenza che si è fatta particolarmente sentire nella grossa comunità armena di Costantinopoli. I suoi principali esponenti sono Hagop Paronian (1842-1891), che si è imposto come poeta satirico, il lirico Petros Durian (m. 1872), Zohrab (m. 1915), certo il piú importante prosatore in armeno occidentale nonché autore di novelle realistiche, e infine Eruchan (m. 1915), autore del romanzo *Amore non corrisposto*, assai noto tra gli armeni.

Naturalmente la vittoria della rivoluzione bolscevica rappresentò per l'Armenia un evento gravido di conseguenze. Fin dal secolo XIX alcuni tra i poeti armeni dell'impero zarista e della Turchia avevano propagandato il socialismo (uno dei primi, M. Nalbandian, m. 1866, aveva scritto un *Canto alla libertà*); ora, trascinati da un nuovo slancio patriottico e ideologico, quasi tutti i poeti armeni si diedero a esaltare le gesta del glorioso passato del loro popolo e le conquiste del presente.

Fondatore della letteratura armena sovietica fu H. Hakobian (m. 1935).

Oggi la vita letteraria ferve non soltanto nell'Armenia propriamente detta ma anche nella diaspora armena, soprattutto negli Stati Uniti, e in particolare a Boston e nella regione circostante, dove si stampano la rivista mensile *Hayrenikh* (*Patria*) e il quotidiano omonimo. Molti autori armeni della diaspora si servono però della lingua del paese ospite, come il noto narratore William Saroyan (n. 1908) che vive in America e scrive in inglese.

Letteratura georgiana

La letteratura della Georgia (versante meridionale del Caucaso) è stata l'ultima tra le letterature cristiane d'Oriente ad attirare l'attenzione degli studiosi europei. Ciò nonostante essa ha diritto a un posto particolare perché, accanto a una serie di scritti ecclesiastici assai importanti, ha prodotto fin dal secolo XII una poesia profana che non ha eguali in tutta la sfera delle letterature cristiane d'Oriente.

La letteratura religiosa georgiana si è sviluppata in stretto contatto con la letteratura armena. Secondo la tradizione l'alfabeto georgiano sarebbe stato creato da Mesrop (m. 441), al pari di quello armeno. Per questa ragione la letteratura della Georgia subí inizialmente la influenza armena e, a causa della dipendenza della Chiesa georgiana

da Antiochia, anche quella siriaca. La Chiesa georgiana si staccò dalla Chiesa armena (nel frattempo divenuta monofisita) solo all'inizio del VII secolo. Cominciò allora un'epoca letteraria piú spiccatamente nazionale (700-980), in cui particolare importanza acquistarono, accanto ai monasteri fiorenti nella stessa Georgia, il monastero di San Saba a Gerusalemme e, piú tardi, quello del Sinai.

In seguito però la Chiesa georgiana aderí definitivamente all'ortodossia di Bisanzio entrando quindi nella sfera d'influenza della cultura bizantina. La letteratura cristiana della Georgia visse allora la sua età aurea, che coincise con un intenso sviluppo politico del paese (980-1250). Centri di grande attività letteraria furono, in questo periodo, i monasteri georgiani situati in territorio bizantino. Nel monastero georgiano di Iviron sul monte Athos scrissero i due piú grandi autori di quest'epoca: Eutimio Agiorita (m. 1028) e Giorgio Agiorita (m. 1065); nel monastero di Antiochia operò Efrem il Giovane (1100 ca.); nel monastero di Petritzoni presso Bačkovo in Bulgaria visse Giovanni Petritzi (XI-XII secolo) che, come Arsenio Iqaltoeli (XI-XII secolo), era stato educato a Costantinopoli. Sorsero numerose opere originali e ancor piú numerose traduzioni e rielaborazioni dal greco, mentre venivano riviste e corrette, confrontandole con i testi greci, le traduzioni piú antiche, specie quelle dall'armeno.

A questa fioritura seguí quasi immediatamente la decadenza politica e culturale del paese provocata dalle invasioni mongole, e con essa, nel secolo XIII, anche la decadenza della letteratura. Solo nel corso del XVII e XVIII secolo, dopo un nuovo rafforzamento politico e sotto l'influenza di missionari cattolici, la letteratura georgiana visse una breve tardiva fioritura, la sua età argentea, in cui si distinsero il re Vakhtang VI (1675-1737), Saba-Sulkhan Orbeliani (1658-1725) e il katholikòs Antonio I (m. 1788). Dopo l'annessione della Georgia alla Russia (1801) la letteratura ecclesiastica georgiana non produsse piú nessuna opera di rilievo.

La letteratura georgiana iniziò nel V secolo, e fu in origine (come le altre letterature cristiane dell'Oriente) una letteratura di opere essenzialmente teologiche tradotte dall'armeno, dal siriaco e piú tardi anche dal greco. Nondimeno il brano certamente piú antico di prosa georgiana originale, il *Martirio di santa Šušaniki* di Giacomo di Curtavi (V secolo) è già un'opera organica e matura; e lo stesso si può dire di tutta una serie di altre antiche biografie di santi georgiani, tra cui meritano di essere ricordate quelle sul martirio di Sant'Abo di Tbilisi e dei figli di Kola (VIII secolo) nonché, non ultima, la *Vita* del monaco Grigol di Čandstha, di Giorgio Merčuli (950 circa). Tutte queste opere sono caratterizzate da un'intensa espressività di linguaggio e da una grande vivacità di rappresentazione.

Anche la storiografia venne coltivata con zelo sebbene non con la stessa intensità che in Armenia. Possediamo, a esempio, una antica cronaca che narra la conversione dei georgiani al cristianesimo. Altre cronache, che seguono la storia del paese dalle origini leggendarie fino alla decadenza durante il periodo dei mongoli, sono state piú tardi riunite nell'opera: *La vita della Georgia* (*K'art'lis çkhovreba*).

La forma d'arte piú congeniale al carattere e alle doti dei georgiani è però la poesia, che all'inizio fu di ispirazione religiosa, e piú tardi divenne profana. Tra gli autori di poesia liturgica vanno ricordati, già nel secolo X, Michele Modrekili in Georgia e Giovanni Minčkhi sul Sinai; nel XII e XIII secolo Giovanni di Ancia, Giovanni Šavtheli e il katholikòs Arsenio Bulmaisimisdze.

Durante il secolo XII la letteratura ecclesiastica perse in Georgia la sua posizione di primo piano che fu assunta dalla poesia profana ormai ampiamente coltivata presso le corti dei principi e non raramente anche dagli stessi principi e perfino dai re. Alla fioritura culturale della Georgia sotto re Davide il Rinnovatore (1089-1132; poeta oltre che re) e sotto la grande regina Thamar (1184-1213) corrispose un grande sviluppo della poesia profana, sviluppo in tutto e per tutto paragonabile a quello della poesia aulica dell'Europa medioevale. Come spesso accade, anche in Georgia la fioritura letteraria iniziò con l'opera piú importante di tutta la letteratura stessa: *L'uomo nella pelle di pantera* (*Vep'khis tqaosani*) di Šotha Rust'veli (XII-XIII secolo, attivo alla corte della regina Thamar) è il poema epico nazionale della Georgia, l'unico «grande poema georgiano di ispirazione profana che sappia unire in modo fantasioso e con grande libertà creativa un'acuta descrizione psicologica dei personaggi alla invenzione di eventi straordinari; insomma il frutto di una poesia che riflette chiaramente il mondo in cui è sorta» (Baumstark). Quest'opera, rimasta fino a oggi il classico capolavoro della letteratura georgiana, in versi di inimitabile perfezione descrive il servizio d'amore del cavaliere e il suo cortese idoleggiamento della donna. Sulla scia di Šotha operarono, nel XII e XIII secolo, anche altri poeti che portarono alla fioritura la lirica d'amore e l'epos eroico, in parte rielaborando modelli stranieri, per lo piú iranici. Risalgono a quest'epoca il poema epico in prosa *Visramiani*, opera di Sargis da Thmogvi, paragonabile al *Tristano e Isotta*, l'*Amiran Dareğaniani* di Mosè di Khoni, che canta in prosa le battaglie e le avventure del cavaliere Amiran, la *Saggezza di Balavar*, versione georgiana del romanzo di Barlaam, derivato in ultima analisi da una leggenda indiana buddista, e alcune altre opere. Egualmente importanti sono i testi originalmente georgiani, come l'*Abdulmesia* di Giovanni Šavtheli, poema dedicato al re Davide il Rinnovatore e il *Thamariani* di Čakhručadze (115 strofe in onore della regina Thamar).

Nel XIII secolo, però, inizia anche nel campo della poesia una rapida decadenza. In seguito al frazionamento della Georgia in piú regni e alla sua soggezione politica alla Turchia e alla Persia, subentra rafforzandosi col passare del tempo, l'influsso persiano, particolarmente forte nella Georgia orientale. Questo influsso è palese nelle opere del re T'eimuraz I (1589-1663) mentre si attenua sotto il re Arčil III (1647-1712). Solo durante il regno di Vakhtang VI ha inizio una nuova rinascita letteraria, preannunciata da notevoli personalità poetiche, quali il principe Vakhušti (m. 1750) e il principe Saba-Sulkhan Orbeliani.

La moderna letteratura georgiana inizia nella seconda metà del secolo XVIII, per influenza occidentale e specialmente russa, con l'opera poetica di Davit' Guramišvili (1705-1792) e di Besiki (pseud. di Vissarine Gabašvili, 1749-1791). Al tempo dell'annessione della Georgia alla Russia risalgono le *Peregrinazioni per la questua* di Giovanni Bagrationi (m. 1803,) immaginario resoconto di viaggio di un monaco che descrive le poco edificanti condizioni del paese e ci per-

mette di comprendere la situazione — non certo florida — della cultura dell'epoca. Importanti esponenti della corrente romantica sono: Alek'sandre Čavčavadze (1786-1846), poeta lirico straordinariamente dotato e abile traduttore di poesia russa e francese, e Grigol Orbeliani (1801-1881), anch'egli poeta lirico di talento.

Nella seconda metà del secolo XIX, sotto la crescente influenza della cultura occidentale e russa, la letteratura georgiana attraversa una fase caratterizzata dal prevalere dell'indirizzo realistico e dalla imitazione dei classici. Gli esempi russi sono molto evidenti nei cosiddetti « tergdeuli » — bevitori di « terek » — e cioè negli scrittori georgiani che vivono in Russia o vi hanno trascorso lunghi periodi. L'autore di punta di questo periodo è Akaki Ceret'eli (1840-1915) che si cimenta in quasi tutti i generi poetici. Accanto a lui si fanno notare tre diversi gruppi letterari (*dasi*), di cui il primo (*pirveli dasi*) si raccoglie attorno a Ilia Čavčavadze (1837-1907), il secondo (*meore dasi*) comprende gli scrittori borghesi e progressisti che si stringono attorno a Giorgi Ceret'eli (1841-1900), mentre il terzo (*mesame dasi*), radicale, è composto da marxisti e rivoluzionari.

Il naturalismo e la poesia di ispirazione locale e popolare vengono coltivati da Alek'sandre Qazbegi (1848-1893) e Važa-P'šavela (1861-1915). Intorno alla fine del secolo penetrano nella letteratura georgiana anche il simbolismo e il neoromanticismo.

Una svolta decisiva è determinata dalla rivoluzione russa, che spinge anche i poeti georgiani a mettersi al servizio del popolo e del partito. Questa nuova letteratura trae i suoi temi dal passato della Georgia (S. Čikovani, K. Gamsakhurdia e N. Lorthkhipanidze) oppure (A. Beliašvili, G. Leonidze, premio Stalin per la letteratura, e G. Abašidze, cantore della libertà, per nominare alcuni tra i molti poeti georgiani di oggi) dalla vita contemporanea della società sovietica.

Tra i poeti stabilitisi fuori della Georgia, un particolare successo ha ottenuto il narratore Grigol Robakidze (1894-1962) con il romanzo *La camicia di serpente* (*Gvelis peranga*).

Julius Assfalg

LETTERATURA TIGRĒ

Il *tigrē* è una delle lingue semitiche vive d'Etiopia ed è parlato, soprattutto nella parte settentrionale dell'Eritrea, dalle tribú dei Beni 'Amer, Bēt Asgedē, 'Ad Šēk, Marya, Mensa e alcune altre: in complesso da circa 250.000 etiopici. Si tratta in gran parte di seminomadi, che si spostano stagionalmente con le loro mandrie dalle pianure agli altopiani e che hanno abitazioni o accampamenti stabili nelle une come negli altri.

Quanto alla religione, alcune tribú di lingua tigrē sono cristiane (monofisite); la maggioranza però è musulmana. Sebbene entrambe le religioni, soprattutto quella cristiana, siano penetrate in Etiopia in tempi molto antichi, negli abitanti della regione si sono conservate molte concezioni pagane, spesso solo ricoperte da una sottile vernice cristiana. Nella vita di queste tribú tali concezioni esercitano talora una funzione tutt'altro che secondaria. Anche la loro lingua ha conservato tratti arcaici. L'esistenza appartata e isolata dal resto del mondo che gli etiopici hanno condotto per tanti secoli ha certamente favorito la sopravvivenza di un antico patrimonio culturale. I territori di insediamento e i pascoli delle tribú tigrē sono inoltre assai vicini al nucleo dell'antico impero di Axum, e quindi al piú importante centro culturale dell'antica Etiopia.

Favole, storie e fiabe

Come tutte le popolazioni orientali, i tigrē amano straordinariamente ascoltare e raccontare storie, e in effetti posseggono un ricco e multiforme patrimonio narrativo. Molto apprezzate sono le favole di animali. Vi compaiono quasi tutti gli animali locali: il bue, l'asino, la pecora, la capra e il gallo, tra i piú importanti animali domestici; tra i selvatici la scimmia, l'elefante, il leone, il leopardo, la iena, ecc., ma soprattutto lo sciacallo che ricopre il ruolo affidato, nelle nostre favole, alla volpe (sconosciuta in Etiopia). Lo sciacallo è il personaggio astuto e furbo che non si dà mai per vinto, e che non esita a ricorrere agli inganni piú sottili, finché trova qualcuno piú furbo di lui e resta con tanto di naso. Gli capita, a esempio, di riuscire a mettere nel sacco tutti i suoi giovani compagni finché l'ultimo non viene salvato dal sopraggiungere del corvo; egli allora si finge morto per

ingannare il corvo e divorarselo, ma il corvo riesce a sua volta a ingannarlo e a sfuggirgli. Altre volte è un astuto gallo che riesce a mandare all'aria tutti i suoi piani salvando cosí sé stesso e i suoi compagni. Non raramente le favole si concludono con sentenze o proverbi, insomma con una «morale» ricavata dal contenuto. È probabile che molti di questi racconti siano stati importati in Etiopia; la maggior parte però è quasi sicuramente autoctona.

Esistono peraltro anche altri tipi di storie; come quelle centrate su Beiho, uno strano personaggio che non si sa bene chi sia (forse Beiho non è neppure un uomo, ma uno sciacallo a cui in ogni modo assomiglia per la sua astuzia); o come quelle di Abū-Nuwās, il grande burlone, una specie di Till Eulenspiegel importato in Etiopia dal mondo arabo. Simili storie picaresche godono grande popolarità e sono assai numerose. In altre storie non è l'astuto furfante a trionfare, ma l'uomo saggio e virtuoso. Il buono viene bensí duramente vessato e spesso anche abbindolato dai suoi nemici, ma alla fine ha la meglio (mentre il malvagio viene punito), e sebbene debba anche lui ricorrere spesso all'astuzia per riuscire a imporre la giustizia, al contrario del furfante astuto non se ne serve mai come di uno strumento fine a sé stesso.

Spesso queste storie presentano tratti fiabeschi, ma non mancano neppure le vere fiabe, sebbene non se ne conoscano molte. Possiamo considerare tali, a esempio, il racconto del mago e del suo allievo e delle loro numerose metamorfosi, oppure la storia del buono e del cattivo, o quella del re Kafa e dei compiti irrealizzabili da lui imposti ai suoi sudditi che, pur non eseguendoli nel senso voluto dal re, riescono alla fine a risolverli grazie all'aiuto di una donna. Gli esseri ultraterreni che talvolta compaiono nell'azione non sono generalmente fate o spiriti benigni ma demoni.

Numerose sono le leggende tramandate dalla tradizione popolare. Esse narrano, a esempio, dei Rōm, giganti che vuotano in un sol sorso il latte contenuto in un otre fatto con la pelle di un intero elefante e che divorano a ogni pasto una vacca senza neppure tagliarla a pezzi. Alla fine però i Rōm rimarranno vittime di una maledizione: le loro donne saranno condannate a partorire solo maschi e le loro vacche solo vitelli. Si conoscono anche leggende su astri e costellazioni, come quella (nota anche in arabo) sull'Orsa maggiore che i tigrē chiamano «i sette puri». Ogni tribú ha inoltre le sue particolari leggende che narrano la storia dei suoi fittizi capostipiti e le loro gesta e che tramandano la genealogia dei capitribú. Queste leggende tribali contengono in parte notizie storiche riguardanti determinate faide di tribú; tuttavia è spesso difficile distinguere tra verità e rielaborazione fiabesca. Queste storie (molte delle quali sono state trascritte), non raramente contengono accenni a costumi popolari e a consuetudini giuridiche. Una descrizione esauriente del diritto tribale dei Mensa si trova nel *Feteh mahārī* (*Legge del Mahārī*) posto per iscritto dal missionario K. G. Rodén.

Colpisce il fatto che tra il materiale raccolto si trovino relativamente poche leggende agiografiche, le quali invece abbondano nella letteratura etiopica. Le cause di questa carenza possono essere molte, né si può escludere che essa sia frutto del caso. Littmann ha pubblicato nella sua raccolta di testi in prosa alcune leggende, tra cui molto

significativa è quella delle Tre Marie, caratterizzata da una intonazione parzialmente profana (come dimostra l'episodio di Maria di Beriri che fa murare vivo il proprio sacerdote solo perché ha ridotto la razione di incenso da bruciare in suo onore).

Abbiamo già accennato ai proverbi parlando delle favole. Ma anche narrazioni di altro tipo contengono spesso proverbi o vengono addirittura raccontate come spiegazione e commento ai proverbi. Molto apprezzati e diffusi sono anche gli indovinelli. I tre indovinelli citati da Littmann sono stati scelti tra una infinità di casi. Come lasciano supporre gli esempi amarici trascritti da E. Mittwoch, può darsi che la maggior parte di questi indovinelli riguardi problemi assai piú semplici di quelli contenuti negli esempi riportati da Littmann (piuttosto complicati e astrusi, e del resto noti anche in Europa).

Per amore di completezza, si può parlare oltre che di una tradizione orale, anche di una letteratura tigrē in senso vero e proprio. Si tratta della traduzione della Bibbia, intrapresa dai missionari con l'aiuto di consulenti indigeni. Sono stati tradotti tutto il Nuovo Testamento, nonché i Salmi e il libro di Isaia dell'Antico Testamento. I missionari hanno prodotto anche libri scolastici destinati a facilitare l'istruzione dei fanciulli, una specie di libro di lettura e una antologia di narrazioni bibliche.

Dopo aver parlato dei contenuti della letteratura prosastica in lingua tigrē, daremo ora alcuni cenni sui suoi aspetti formali. Poiché si tratta della trascrizione di testi tramandati oralmente, la forma dipende ovviamente anche dalla personalità del trascrittore. Possono quindi essere presi in considerazione solo i testi di prosa pubblicati senza interventi e «correzioni» da parte del curatore. La lingua di queste narrazioni è spesso assai semplice, anzi addirittura ingenua, ma proprio per questo risulta fresca, affascinante, ricca di spontaneità. Le ripetizioni e le descrizioni minuziose non mancano certo nei racconti tigrē, che però non presentano quella prolissità e quella lentezza di respiro, talvolta esasperanti, da cui sono caratterizzate molte tra le narrazioni delle *Mille e una notte*.

I canti

Fin qui la prosa. Ma i tigrē non amano soltanto le favole: amano anche il canto. Tra i tigrē il cantore è una persona assai rispettata. La già citata *Legge del Mahārī* contiene addirittura una sezione in cui sono descritti diritti e doveri del cantastorie. Alcuni cantastorie sono anche poeti; altri si limitano a tramandare i canti. Littmann si servì come consulente linguistico del figlio di uno di questi cantastorie, cui dovette la conoscenza della maggior parte degli oltre 700 canti pubblicati e magistralmente tradotti. Come lo stesso Littmann afferma, una reale comprensione della poesia tigrē non sarebbe stata possibile senza la preziosa collaborazione di questo intelligente indigeno (e di ciò si accorge immediatamente chiunque abbia letto anche solo qualcuna di queste poesie che si servono spesso di immagini e di paragoni a noi totalmente estranei, legati ad avvenimenti ignoti). Esse non mancano tuttavia di esercitare una profonda impressione anche su chi non è in grado di afferrarne tutte le sfumature, per la

loro primordiale forza espressiva e la loro carica di genuina poesia.

Dal punto di vista del contenuto i canti encomiastici sono i piú numerosi, anche perché, secondo la *Legge del Mahārī*, è preciso dovere del cantastorie, in particolari occasioni, andare di casa in casa a cantare le lodi dei padroni. La materia di questi canti è tratta dalle gesta dei capitribú e degli eroi, siano essi antichi o ancora vivi e contemporanei. Gli eroi vengono spesso paragonati ad animali: al toro rabbioso, al possente elefante, al forte cammello, al rinoceronte, al leone dagli artigli laceranti, al coccodrillo dai denti aguzzi. Accanto alle gesta eroiche viene lodata spesso anche la generosità del personaggio cantato, e non sempre senza un sottinteso interessato.

Il cantore deve intervenire anche alle sepolture e ai banchetti funebri. Questi canti encomiastici sono perciò spesso anche canti funebri, nei quali l'autore lamenta la scomparsa dell'eroe. I veri canti funebri vengono però cantati da donne e hanno un ritmo speciale. Nei canti epici un ruolo importante è quello riservato alla vendetta (non vendicare l'uccisione di un parente è un misfatto e una vergogna). Nella raccolta di Littmann si trova perciò un'intera serie di canti di vendetta.

Traboccanti di tristezza e di dolore sono in genere i canti dedicati al paese natale; il cantore ne è lontano e ne esalta la bellezza e la passata grandezza, pensando con nostalgia al « buon tempo antico ».

La principale ricchezza delle popolazioni tigrē è rappresentata dagli armenti di buoi. Non c'è quindi da meravigliarsi se nei loro canti essi esaltano l'eccellenza dei loro animali, se ne piangono il furto o la morte in seguito a una epidemia: questi lamenti non esprimono soltanto il dolore per il danno patito, ma rivelano anche il sincero affetto dei pastori per i loro armenti.

Molti canti terminano o iniziano con un saluto a una ragazza. Si tratta, in genere, di un semplice *cliché* stilistico, ma non mancano neppure i veri canti d'amore, in cui l'amata è lodata per la sua bellezza, per lo splendore dei suoi capelli e dei suoi denti o per la perfezione delle sue forme; né dobbiamo sorprenderci se talvolta la donna viene paragonata a una nave o — per la snellezza del suo corpo — a una vespa in periodo di digiuno, perché non dobbiamo basare i nostri giudizi sui nostri criteri e, in ogni modo, entrambi i paragoni vogliono essere grandi complimenti.

Spesso il cantore narra di sé stesso, e lamenta la morte di parenti o di amici, oppure si lagna di perdite patrimoniali o di malattie e malanni. Altre volte egli esalta il proprio coraggio e celebra le proprie vendette; ma può anche capitare che non risparmi le autoaccuse. In complesso le poesie di scherno vere e proprie sono poche, sebbene i nemici vengano spesso presentati sotto una luce infamante e ridicola.

Non rare sono le gare tra cantori: uno intona un canto, e l'altro ne afferra il motivo e replica con critiche o lodi. E la cosa si ripete.

A volte l'occasione del canto può sembrarci singolare; come quando, a esempio, un cantore dedica un canto all'« aumento delle imposte fondiarie », oppure a una « rottura di fidanzamento », o ancora al « digiuno cui lo costrinsero non dandogli da mangiare ». Vi sono poesie che rispecchiano il sentimento di devozione religiosa, altre invece che esprimono un atteggiamento di pessimismo o di disprezzo per il mondo.

Alla varietà di contenuto dei canti tigrē, varietà che abbiamo cercato di delineare almeno all'ingrosso, non corrisponde una altrettanto ricca varietà di forme. Sul piano formale dominano pochi schemi. Nello stile ritornano determinate locuzioni convenzionali, come il saluto all'amata oppure il lamento di non aver potuto dormire per gli affanni. Inoltre non esiste varietà di rima e di ritmo. Ogni verso consiste di due emistichi con tre sillabe accentate ciascuno. La rima viene in genere ripetuta identica per tutta la poesia, e si riferisce alle due ultime sillabe, anzi soltanto alle loro vocali. Vi è anche una specie di poesia strofica. Le strofe sono di varia lunghezza, spesso molto disuguale. Esse vengono collegate innanzitutto dalla rima, che cambia da strofa a strofa, e inoltre dalla ricomparsa, all'inizio di ogni strofa, del primo emistichio del primo verso della prima strofa. Le poesie strofiche sono talora molto lunghe; una di esse conta 107 versi, un'altra 256. Questi lunghissimi canti non sono, in genere, i migliori.

È già stato detto che i lamenti funebri cantati dalle donne in occasione della morte di parenti presentano un ritmo particolare. Si deve distinguere tra i canti amebei (*šembār*), che hanno un carattere definito e tipico e si differenziano a seconda dell'età, ceto, ecc., del defunto o di coloro che lo piangono, e i lamenti individuali (*sarūr*), che vengono improvvisati per ogni morto dalle donne che lo piangono. I primi consistono in brevi versi con una o due sillabe accentate, ognuno dei quali è cantato dapprima dalla prefica e poi dal coro. I versi delle *sarūr* consistono in due emistichi, che però sono in genere di lunghezza diversa e, nella maggior parte dei casi, presentano rispettivamente tre e due sillabe accentate o viceversa. In entrambi i tipi di canti esiste inoltre una speciale rima finale analoga a quella che ricorre nelle altre poesie. In complesso, tra i lamenti funebri, specie tra le *sarūr*, si trovano i piú begli esempi di poesia tigrē.

Quanto agli autori della letteratura tigrē, bisogna precisare che non si conoscono quelli delle opere in prosa. Come le favole e i racconti, le leggende tribali costituiscono un patrimonio collettivo, tramandato per tutti e da tutti. Gli autori dei canti sono invece generalmente noti, ma all'infuori del loro nome non ne sappiamo quasi nulla. Sebbene di alcuni si dica che sono stati un tempo « famosi », la loro personalità letteraria è pressoché sconosciuta; la fama di cui hanno goduto in vita e che ha assicurato loro per qualche tempo la memoria dei posteri è probabilmente dovuta meno alle loro qualità poetiche che all'arte della loro esecuzione, al loro aspetto o ad altre caratteristiche personali.

In base a quanto abbiamo detto è lecito concludere che la letteratura tigrē, nonostante le sue particolarità e in un certo senso i suoi limiti, è tuttavia degna di figurare accanto a letterature maggiori. Sul piano formale e su quello contenutistico essa presenta inoltre aspetti tipici della tradizione orale di altre tribú etiopiche con lingue diverse.

Maria Höfner

LETTERATURA BERBERA

Assieme ai loro affini, gli antichi egizi, i berberi o libici (come dovrebbero chiamarsi stando al loro antico nome) sono i piú antichi abitatori storicamente noti dell'Africa settentrionale. Entrambi i popoli sono africani « bruni » e non neri, parlanti lingue flessive strettamente connesse alle lingue semitiche dell'Asia anteriore (il berbero è ancor piú vicino dell'antico egiziano al semitico orientale). Questa sorprendente affinità linguistica non è dovuta tuttavia a una qualche storicamente nota migrazione dall'Asia anteriore; essa esisteva già prima della comparsa sul suolo africano dei primi immigrati fenici, ebrei, e sud- o nord-arabici. E non è neppure l'unica parentela linguistica del berbero. Oltre che con le lingue semitiche il berbero presenta affinità organiche e, per cosí dire, graduate, attraverso la lingua begia, con le lingue dell'Africa orientale (somali, galla, ecc.), con alcune lingue del Sudan centrale (hausa e affini) e con altre lingue dei negri dell'Africa. Il berbero non sta tuttavia sullo spartiacque di due diverse correnti linguistiche, ma occupa una posizione chiave nella grande provincia linguistica afro-asiatica. Influenze di altri gruppi linguistici si incominciano ad avvertire, in Africa, molto al di là dei territori occupati dai berberi.

Situazione storica

I berberi sono un popolo altamente dotato, degno parente, sul piano linguistico e spirituale, degli antichi egizi e dei popoli semitici. Come nella maggior parte dei popoli africani, la loro storia politica ha seguito tuttavia un corso poco felice fin dalla loro prima comparsa sulla scena storica. Le stirpi costrette a esaurire le loro forze migliori nella lotta contro una natura ferocemente nemica sono sempre svantaggiate rispetto ai popoli piú favoriti dall'ambiente naturale e quindi piú forti. E infatti, pur essendo riusciti a conquistarsi un proprio spazio vitale nelle montagne e nelle oasi dell'Africa settentrionale, e persino nell'inospitale Sahara, i berberi hanno sempre dovuto soccombere — seppure eroicamente — nelle grandi, decisive battaglie della storia mondiale: contro gli eserciti dei Faraoni come contro i romani, i bizantini, i conquistatori arabi e le potenze colonialiste europee.

Fuori dei territori d'origine l'elemento berbero ha svolto un ruolo storicamente importante, pur senza riuscire a imporsi sul piano etnico, in due diversi paesi: nell'antico Egitto dell'ultimo periodo e nella Spagna musulmana degli Almoravidi e degli Almohadi.

Questa è anche la ragione per cui, nella storia, il berbero compare sotto vari travestimenti: come faraone egizio davanti a Gerusalemme (Šešonq I, della XXII dinastia libica); come storico ellenistico (Juba — in numidico Jubaj — di Mauritania); come letterato latino dell'età imperiale (Apuleio della numidica Madaura); come padre della Chiesa (Sant'Agostino della numidica Tagaste); come autorevole grammatico arabo (Ibn Ağurrūm aṣ-Ṣanhāǧī, XIII-XIV secolo). Non si dimentichi infine che i guanci ispanizzati delle isole Canarie giunsero in America assieme ai primi *conquistadores*, e che, in entrambe le guerre mondiali, i berberi combatterono nell'esercito francese.

Scritti non letterari

Analoga sfortuna ha avuto anche la letteratura berbera, sebbene essa appartenga a un popolo che può essere considerato tra i piú antichi possessori di alfabeto della nostra civiltà. Stando alle piú recenti scoperte non è escluso che la scrittura libico-berbera, sopravvissuta fino ai nostri giorni presso i nomadi tuāreg del Sahara, risalga al I, o addirittura alla fine del II millennio a.C. Si tratta di una scrittura lineare con caratteri spiccatamente geometrici che sta in un rapporto non ancora completamente chiarito con la scrittura sudarabica e che, come la maggior parte delle scritture semitiche, indica soltanto le consonanti. Ma il possesso di un alfabeto non implica necessariamente anche il possesso di una letteratura scritta; e i tuāreg attuali ne sono appunto una prova, giacché pur possedendo un proprio originale tipo di scrittura, un alfabeto nazionale, se ne servono soltanto per gioco e per scopi secondari, mentre continuano a tramandare oralmente la loro letteratura che è invece assai importante. La stessa cosa sembra essere accaduta già nell'antichità. Conosciamo bensí dei graffiti libici, nel Sahara, assai antichi e del resto non ancora decifrati, ma nulla sembra confermare che anche allora sia stata prodotta una letteratura scritta in questi caratteri.

La notizia piú antica e sicura su un documento scritto in lingua libico-berbera risale all'anno 148 a.C. In questo anno, decimo del regno del grande re Mikivsan (latinizzato in Micipsa), i cittadini della città numidica di Tubgag (latinizzato in Thugga) edificarono al defunto fondatore del regno Masinisan (latinizzato in Masinissa) un sacrario su cui posero una iscrizione in caratteri libici e in lingua numidica, con traduzione punica. Si può ritenere, anche se per il momento non è possibile dimostrarlo con sicurezza, che durante l'impero numidico si siano avuti conati di sviluppo di una letteratura locale, e che le poche iscrizioni monumentali in nostro possesso, risalenti a questo periodo, non abbiano costituito allora l'unica forma di attività letteraria dei numidi. È lecito insomma ritenere che siano esistite in quel periodo cancellerie numidiche in cui venivano usate, come lingue ufficiali, il numidico e il punico. In ogni caso, sotto la dinastia di Masinissa iniziò l'epoca (destinata a durare secoli) degli antichi

epitaffi libici in caratteri locali. Questi epitaffi, di cui possediamo un considerevole numero, sono d'altronde assai poveri di notizie e possono essere datati unicamente sulla base dei nomi di persona che vi compaiono. (Quando, a esempio, su una lapide tombale leggiamo *Tulmaj banis* — la sposa di Tolomeo — possiamo individuare il termine *post quem* della iscrizione nel regno dell'ultimo re della dinastia di Masinissa, Tolomeo di Mauritania — 20-40 d.C. — cui la madre, la tolemaica Cleopatra Selene, aveva imposto questo nome greco. Piú tardi il punto di riferimento cronologico ci è offerto dalla comparsa di nomi di imperatori romani, come Severo, intorno al 200 d.C.)

È difficile stabilire l'effettiva durata dell'epoca degli antichi epitaffi libici che, del resto, si trovano soltanto entro i confini dell'Africa romana. È probabile che quest'epoca sia passata, senza soluzioni di continuità, in quella delle iscrizioni rupestri in mediolibico, a cui si congiunge quella delle iscrizioni rupestri neolibiche. Le iscrizioni rupestri sono rare nell'Africa romana, ma aumentano procedendo verso sud. Le si trova in un'area vastissima che si stende dalle oasi egiziane occidentali fino alle isole Canarie. Non è ancora stato possibile raccoglierle e interpretarle secondo un criterio sistematico. Possiamo considerare come iscrizioni rupestri neolibiche quelle ancor oggi lette e comprese dagli attuali tuāreg, gli unici tra i berberi che abbiano conservato la capacità di decifrare le iscrizioni (capacità affidata principalmente alle donne e da loro tramandata). In lingua tuāreg, o targico, le lettere si chiamano *ti-fīnaq*, termine che viene di solito fatto derivare dal latino *poenica* (sottinteso *scriptura*). È certo però che la scrittura libica non è derivata dallo stadio terminale e definitivo della scrittura fenicio-punica, ma da uno dei suoi stadi precedenti. Essa è forse il piú antico tipo di alfabeto esistente in terra africana che si sia conservato accanto alla scrittura fenicio-punica, e viene sentito addirittura come un tratto distintivo della nazionalità. Identico è inoltre il *ductus* di entrambe le scritture. Poiché la discendenza dal fenicio-punico appare assai dubbia, è preferibile ricondurre la parola citata al greco *pinax* (tavoletta per scrivere) anche perché, nel campo dei termini riguardanti la scrittura, i tuāreg si servono di un altro prestito dal greco, e cioè del vocabolo *ta-karḍe* (foglio di carta, da *chartes*). (Al pari del verbo libico *rubu*, scrivere — originariamente spedire — quest'ultima parola si è diffusa in tutta l'Africa, ben oltre l'area linguistica del berbero.)

Letteratura teologica islamica

All'epoca delle antiche dinastie locali segue quella del dominio romano (che dovrebbe venir suddivisa in un'epoca romano-pagana e in un'epoca romano-cristiana). La lingua berbera viene soppiantata in un primo momento dal punico, che si dimostra molto vitale, e successivamente dal latino in piena espansione. Dai territori situati a oriente delle due Sirti si irradia inoltre una influenza greca (Cirene era sorta fin dal VII secolo a.C.) a cui si aggiunge quella esercitata dalla Diaspora ebraica. Dal periodo romano non ci sono pervenute opere letterarie di rilievo.

L'epoca romana si chiude intorno al 700 d.C., anno in cui, con la

conquista musulmana, inizia l'epoca arabo-islamica, che resisterà a tutte le successive influenze europee e durerà fino ai nostri giorni. Punico, latino e greco cedono ben presto il passo all'arabo che penetra e si diffonde nell'area linguistica berbera tanto a fondo da trasformare gradualmente l'antico blocco unitario berbero in un gruppo di isole linguistiche circondate da un mare arabo. Anzi, l'arabo esercita una forte influenza lessicale anche sui dialetti berberi che riescono a sopravvivere. L'antico alfabeto nazionale cede il passo all'alfabeto arabo, ritraendosi sempre piú a sud, nel Sahara. Scompare il cristianesimo che si era largamente diffuso nel tardo periodo classico, mentre si contrae anche l'area della religione ebraica. I territori berberi divengono una provincia del mondo arabo-islamico; l'arabo assurge alla dignità di lingua della cultura, della teologia, della scienza, della letteratura. I berberi vengono coinvolti nelle lotte confessionali interne all'Islam, lotte in cui protesta nazionale contro lo straniero e eresia religiosa si fondono stranamente. Solo ora essi cominciano ad esprimere, isolatamente, una propria letteratura in lingua berbera ma in alfabeto arabo. Se dobbiamo prestar fede alla tradizione intorno al 740, nel Marocco settentrionale, un certo Ṣāliḥ Ibn Ṭarīf compone il primo Corano eretico in lingua berbera (ma probabilmente già in caratteri arabi), ispirandosi al khārigismo, la piú antica « eresia » dell'Islam, sorta in Oriente sin dal secolo di Maometto e introdotta tra i berberi dai conquistatori. Difatti, le teorie di questo nuovo Corano si diffonderanno ulteriormente solo nel IX secolo e nella regione marocchina di Ta-Mesna. Nel XII secolo la setta verrà annientata dagli Almohadi (ortodossi).

Il secondo Corano berbero di cui abbiamo notizia e conoscenza certa è opera di un altro berbero marocchino della Kabila del Rif, di nome Hā-Mīm, soprannominato « il falsificatore »; risale all'inizio del decimo secolo e si diffonde tra i berberi qomāra. Ma anche questa setta, assai affine alla precedente, verrà ben presto sgominata.

Il fatto che entrambi questi preziosi documenti siano andati perduti, mentre si è conservato ogni genere di opere insignificanti dei periodi successivi, è una prova dell'infelice destino dei berberi. Del Corano di Ṣāliḥ, che comprendeva ottanta sure, possiamo farci almeno una idea generale grazie agli estratti (in lingua araba) tramandatici dalla storiografia araba. Dio vi era chiamato col nome di Javáč che in berbero significa « Il donatore di tutto ».

Influenze ed effetti notevolmente piú forti di queste eresie ebbe nei paesi berberi il khārigismo di tipo ibadita che durante il medioevo favorí la nascita di organismi statali notevolmente stabili e che si è conservato fino a oggi in tre tipiche « riserve » berbere (l'Algeria meridionale, l'isola di Gerba, e il Gebel Nefusa). Benché in questa setta gli elementi nazionali berberi siano meno marcati che nelle sette citate sopra, anch'essi hanno prodotto agli inizi una letteratura religiosa in lingua berbera, che però ci è pervenuta soltanto in traduzioni arabe (a esempio nell' *'Aqīda*, una specie di catechismo, tradotto in arabo nel secolo XIV). Perdute sono le probabili cronache berbere degli Ibāditi.

Ci è pervenuta una sola opera, piú recente, in lingua araba e berbera: la *Mudāwwana* di Ibn Ghānim, raccolta di prescrizioni per la preghiera, il digiuno, la decima, il matrimonio, il divorzio, ecc. La lingua della regione berbera di quest'opera è relativamente pura e esente da influssi arabi.

Anche l'ortodossia si è servita del berbero per la sua propaganda. Nel XII secolo il riformatore ortodosso nonché fondatore del movimento almohade, « Mahdī » Muḥammad ibn Tūmart, della tribú dei maṣmūda, del Marocco meridionale, scrisse in lingua šilḥa tre opere teologiche, purtroppo perdute. Non è certo se in questa lingua egli abbia tradotto anche il Corano. Sta di fatto comunque che da allora lo šilḥa marocchino è divenuto una sorta di lingua letteraria berbera. In questo idioma è scritta anche l'opera piú diffusa, ancorché non la piú importante, della letteratura berbera: il poema didascalico-teologico intitolato con nome arabo *al-Ḥauḍ* (*La coppa per bere*) di Muḥammad Ū 'Alī (inizio del XVIII secolo), imitazione sunteggiata del *Mukhtàṣar* dell'erudito arabo orientale Sīdī Khalīl (XIV secolo). Lo stesso Muḥammad fece seguire all'*al-Ḥauḍ* un'altra opera teologica, il *Baḥr ad-Dumū'* (*Mare di lacrime*). La lingua di queste opere è impregnata di arabismi e non può piacere né ai berberologi né agli islamisti né agli amanti della letteratura.

Tralasciamo altre opere di tipo analogo per citare ancora la versione anonima in šilḥa del famoso *Burda*, poema encomiastico arabo in onore del profeta Maometto, composto nel XIII secolo da al-Buṣīrī, berbero ṣanhāǧa, nonché un anonimo poema in šilḥa dal titolo arabo *al-Mi'raǧ* (*Il viaggio celeste*, cioè il viaggio in cielo del profeta, l'evento mistico che illuminò la coscienza profetica di Maometto e che rappresenta il *trait d'union* tra l'Islam e antichissime credenze orientali) e infine una elaborazione poetica in šilḥa della *Leggenda di Giuseppe*, tramandata dal Corano: l'opera conta 334 distici ed è stata scritta da un certo 'Abd ar-Raḥmān originario del Sûs, nel Marocco meridionale. Queste tre opere non devono essere molto antiche, ma è difficile datarle con precisione.

Letteratura orale

Com'è facile constatare, la letteratura berbera di quest'epoca è dunque legata alla teologia islamica, e completamente tributaria della letteratura araba. Da notizie contenute nell'opera storiografica in arabo del grande africano Ibn Khaldūn, sappiamo però che nel medioevo esistette anche una storiografia berbera, peraltro genealogica e ispirata ai modelli arabi. Di questa letteratura storica ci sono pervenute soltanto le opere che sono state raccolte e inserite nella storiografia araba. Nel medioevo si sviluppò una sorta di poesia aulico-cortigiana in lingua berbera, ma anch'essa scomparve senza lasciare traccia. Queste perdite sono in parte compensate dalla letteratura orale, che da oltre cent'anni studiosi europei, per lo piú francesi, hanno trascritto in caratteri latini (non sono mancati gli indigeni che, stimolati dall'esempio degli europei, hanno trascritto le opere della letteratura berbera in caratteri arabi). Il mondo berbero rivela la sua vera natura soltanto in questa letteratura non ufficiale, l'unica a lasciarci intuire l'esistenza dell'autoctono filone letterario rimasto per secoli a sonnecchiare sotto la superficie della letteratura ufficiale.

Sul confine tra letteratura teologica e letteratura popolare, tra let-

teratura scritta e tradizione orale, sta un poema in lingua šilḥa, molto popolare in Marocco nonostante la sua raffinatezza (pubblicato dal maestro della berberologia, René Basset). Esso narra la storia del giovane e devoto Ṣabî, che dopo la morte viene chiamato in paradiso mentre i suoi peccaminosi genitori sono condannati a languire nell'inferno. Il buon ragazzo discende agli inferi e, con la grazia di Dio, riesce a redimere i genitori e a riportarli in paradiso con sé. In questo ingenuo e toccante poema solo gli aspetti formali esteriori sono desunti da modelli stranieri; la sua psicologia è berbero-marocchina. Dobbiamo citare a questo punto anche il *Kitāb aš-Šilḥa*, versione e rielaborazione berbera di racconti circolanti in tutto l'Oriente, del tipo delle *Mille e una notte*.

Uno stadio intermedio tra la letteratura scritta e quella orale rappresentano anche i *Qawānīn*, raccolte di consuetudini giuridiche (indipendenti dal diritto religioso islamico) dei berberi sedentari (*qawānīn* è il plurale della parola greco-araba *qānūn*, canone; altri termini per designare questi codici sono *tal-lūḥt*, *a-brīd*, *a-qarās* e *a-zref*, dei quali solo gli ultimi due sono autenticamente berberi). Questi *qawānīn* sono molto numerosi. Di essi abbiamo testimonianze da circa trecento anni, ma la loro relativa uniformità sembra rinviare a una tradizione molto piú antica. In origine tramandati oralmente, sono stati codificati nelle diverse regioni in periodi diversi, in parte spontaneamente, in parte per influsso europeo, in parte direttamente dagli studiosi. I *qawānīn* regolano tutta la vita giuridica delle comunità. Il loro studio ha grande interesse per la storia comparata del diritto.

Semplicemente sterminato è il materiale raccolto e pubblicato dai berberologi. Vi si trova di tutto: dalle ninne-nanne alle filastrocche infantili, dai canti d'amore alla lirica religiosa popolare, agli epigrammi satirici e ai canti encomiastici; tipicamente berberi sono i canti geografici e i canti rituali, semincomprensibili, per le feste sostanzialmente pagane dell'anno agricolo e per i momenti fondamentali della vita umana; esistono inoltre numerosi indovinelli, proverbi, formule magiche, storielle, favole di animali, nonché opere narrative di ogni tipo, molto fresche ed espressive, specificamente berbere o genericamente orientali: leggende sulle origini, leggende locali, leggende eziologiche, eroiche e agiografiche (presso i tuāreg persino autentiche novelle) e infine fiabe di fate, orchi e streghe.

Ecco alcuni tra i personaggi preferiti dalla letteratura berbera orale: in primo luogo l'incorreggibile Ǧoḥâ, l'Eulenspiegel del mondo islamico; poi Mqīdeš, il Pollicino berbero, e infine, fra i tuāreg, gli astuti e intelligenti eroi Amamellen e Eljās, ai quali nella favola araba corrispondono Luqmān e Luqaim.

Il meglio della letteratura berbera è rappresentato dalla poesia orale che basta da sola a garantirle un posto nella storia delle letterature del mondo. Šilḥa e targico sono le principali lingue poetiche dei berberi, la cui poesia è soggetta a leggi rigorose, non meno complesse della metrica greca, latina e araba. Il piú importante tra i poeti šilḥa è il leggendario Sīdī Ḥammū, un cantore vagante del Marocco meridionale, di origine in parte negra e vissuto probabilmente nel secolo XVI; le sue poesie sono ancor oggi molto popolari nel Marocco berbero. Citare i nomi di poeti tuāreg è quasi impossibile; molti sono i grandi poeti, ma i nomi dei maggiori sono stati

dimenticati. Il martire del Sahara, padre de Foucauld, ha raccolto e pubblicato il *Dīwān*, una antologia di poesie tuāreg. La raccolta comprende 575 testi, composti nei metri piú diversi. Si tratta di poesia tipicamente beduina, che nelle espressioni migliori raggiunge, quando non supera, la poesia classica araba, piú antica di almeno mezzo millennio. Tra i berberi, i tuāreg sono gli ultimi rappresentanti del «grande nomadismo». I loro giovani coltivano la tradizione poetica degli *a-hāl*, incontri galanti notturni. Come tutte le poesie orientali, anche quella targica si ispira a schemi fissi (essa canta la gioia e la melanconia, l'amore e le pene d'amore, il distacco e il ritorno, la lotta e la vittoria, la bellezza dell'amata, del nobile cammello da corsa, del deserto, ed esalta gli autori di gesta gloriose non risparmiando il biasimo a coloro che lo meritano); ciò nonostante i suoi maggiori rappresentanti riescono a fondere tutti i vincoli formali nella fiamma della loro ardente ispirazione. Ecco, per concludere, una vecchia poesia, scritta nell'antichissimo metro *Ilāneq-Jalla* da una ignota poetessa della tribú dei taitoqq. La riportiamo nella traduzione del padre de Foucauld, che per quanto ottima non può dare una idea esatta della bellezza dell'originale. La poetessa piange un cugino morto in combattimento e di cui aveva rifiutato la corte:

O mon cousin, mon bienaimé,
Je croyais jadis ne pas t'aimer.
Quand on est revenu disant que tu es mort là-bas,
Je suis montée sur la colline où sera mon tombeau,
J'ai ramassé des pierres, j'ai enseveli mon coeur:
Ton odeur que je sens entre mes mamelles
Jette le feu au dedans de mes os.

Otto Rössler

LETTERATURA MALTESE

La lingua maltese è parlata da circa 320.000 persone, cioè dagli abitanti delle tre isole mediterranee di Malta, Gozo e Kemmuna (Comino), che formano ora uno stato indipendente membro del Commonwealth. L'isola principale, Malta, è situata 90 chilometri a sud della Sicilia. Secondo Diodoro Siculo (e la cosa è confermata dal XVIII capitolo degli *Atti degli Apostoli* e da diversi reperti archeologici) i piú antichi tra gli abitatori dell'isola di cui si abbia notizia sarebbero stati i fenici, noti al loro tempo come un popolo altamente civile e laborioso.

Nei tremila anni trascorsi dall'epoca della colonizzazione fenicia, sulle isole maltesi sono avvenute tali e tante modificazioni etniche da permetterci di affermare che ciò che lega la Malta attuale alla sua storia antica è assai meno la popolazione che la lingua. Dal punto di vista culturale i maltesi — uno dei primi popoli che abbiano abbracciato il cristianesimo — sono sempre rimasti fedeli alla Chiesa latina. Dal punto di vista etnografico essi sono un popolo nettamente mediterraneo in cui il sangue fenicio, se pure si è conservato attraverso i millenni, si è ormai talmente ridotto in seguito agli incroci e alla stratificazione di nuovi elementi etnici da non essere piú riconoscibile. Grazie alla combinazione e alla fusione di svariate influenze provenienti principalmente dall'Italia e dalla Sicilia è nato in ogni modo un piccolo popolo dotato di una propria lingua e di una propria storia, non meno caratterizzato in senso nazionale (e quindi anche letterario) di quello inglese che l'ha a lungo dominato, o dell'italiano, suo vicino. Nella sua storia non vi sono rotture ma unicamente un progressivo processo di fusione tra i diversi elementi etnici, piú o meno simile a quello che ha avuto luogo negli altri paesi d'Europa.

Stratificazione storica

La storia politica e sociale (e con essa la storia della lingua e piú tardi della letteratura) di Malta ci permette di seguire agevolmente lo stratificarsi dei popoli che, nel corso del tempo, hanno dominato l'isola lasciando un'impronta sulla lingua dei suoi abitanti.

Il primo strato, e quindi il piú profondo, è costituito dai prefenici o neolitici (una popolazione dolicocefala giunta a Malta intorno al

2300 a.C. dal vicino Oriente, dopo essere passata per la Jugoslavia, la Puglia e la Sicilia); il secondo dai fenici (circa 800 a.C.); il terzo dai cartaginesi (altro gruppo dolicocefalo proveniente dalla Fenicia, stanziatosi a Malta intorno al 700 a.C., dopo aver fondato Cartagine); il quarto dai latini (L. H. Dudley Buxton definisce col termine di « romano-maltese » il periodo di dominazione romana iniziatosi nel 218 a.C.); il quinto dagli arabi (870-1090); il sesto da normanni, svevi angioini, aragonesi e castigliani (tra il 1090 e il 1530); il settimo dai cavalieri dell'Ordine di San Giovanni, che in seguito si chiamò appunto « Ordine di Malta » (1530-1798); l'ottavo dai francesi (1798-1800); il nono dagli inglesi (1800-1964).

Benché cattolici, i maltesi continuano ancor oggi a servirsi di alcuni fondamentali concetti religiosi che tradiscono l'originaria influenza semitica subita anche dalla loro storia religiosa. A esempio, unici tra i popoli « occidentali » gli abitanti dell'isola chiamano ancor oggi Dio col nome semitico di *Allah*.

In ogni tempo il maltese è stato l'unica lingua d'uso degli abitanti di Malta. Tuttavia per sei secoli il siciliano, il latino e l'italiano — successivamente o contemporaneamente — sono state le lingue colte dell'isola. Soprattutto l'italiano — benché parlato da una minoranza colta — è stato considerato fino a poco tempo fa come la lingua nazionale di Malta. Fino all'anno 1934 tutte le leggi e i documenti giuridici furono redatti in italiano, e di questa lingua si servirono anche i poeti maltesi. Nel 1932 Oreste Ferdinando Tencajoli pubblicò il volume *Poeti maltesi d'oggi* (Angelo Signorelli, Roma), un'antologia di versi italiani scelti tra la produzione di tredici poeti maltesi, tra cui Carmelo Psaila e F. Anastasio Cuschieri, noti anche come autori di opere in maltese. In seguito a questa pubblicazione, Malta ebbe per anni numerosi poeti italiani ma non un solo poeta maltese.

Strutturalmente parlando la lingua maltese è araba mentre la sua sovrastruttura è romanza. Questi due elementi linguistici si sono così organicamente fusi l'uno nell'altro da far nascere una lingua autonoma che, in tempi recenti, ha prodotto opere in prosa e liriche di notevole valore parzialmente tradotte anche in altre lingue: a esempio in francese (cfr. l'antologia di Laurent Ropa *Poètes Maltais*, nella serie «Les Cahiers de Barbarie», 1937) e in inglese (cfr. *A Maltese Anthology*, a cura del prof. A. J. Arberry, 1960).

Lingua popolare e lingua colta

Sebbene da oltre settecento anni il maltese si sia staccato dalla sua radice araba, esso è ancor oggi, nei suoi aspetti fondamentali, una lingua semitica. Questo suo carattere di fondo è anzi talmente marcato da costringerlo a trasformare profondamente tutti i « prestiti » lessicali che risultino linguisticamente poco congeniali al sostrato semitico (fa eccezione in tal senso un piccolo numero di parole moderne, per lo piú di origine inglese). Sul piano lessicale l'elemento semitico si è rivelato perfettamente adatto all'uso poetico e narrativo, ma si è dimostrato invece inadeguato alla formulazione di processi di pensiero piú marcatamente concettuali, tecnici e in genere moderni. In questo campo è stato necessario integrarlo ricorrendo a numerosi

prestiti. Oggi comunque il maltese dispone di tutti i mezzi espressivi di cui necessita una piccola, colta comunità cristiana.

La letteratura maltese propriamente detta inizia solo nel secolo XVII con un breve componimento poetico di C. F. Bonamico (1639-1680) dedicato al gran maestro dell'Ordine dei cavalieri di Malta, Nicholas Cottoner (1663-1680). Seguono, nel XVIII secolo, alcune poesie religiose e profane, brani di prosa, dialoghi, testi di catechismo e prediche. Questo ritardo nello sviluppo del maltese letterario si spiega tenendo presente l'uso dell'italiano come lingua ufficiale. Pur non essendo la lingua quotidiana del popolo, l'italiano è stato infatti considerato per secoli dallo Stato e dalla Chiesa come l'unica lingua colta dell'isola.

Tra il XIV e il XVIII secolo si erano avuti tuttavia isolati tentativi di imporre il maltese almeno nella amministrazione. Nel Consiglio Popolare, l'organo consultivo medioevale, si era parlato maltese; ma i verbali delle sedute erano redatti in latino o in un miscuglio di siciliano e italiano. Nel 1481 i membri del Consiglio Popolare, chiamati *giurati*, protestarono contro la nomina di un vescovo che non sapeva parlare maltese. Durante l'amministrazione dell'Ordine di San Giovanni il maltese sembrò attirare su di sé l'interesse degli stranieri, tanto che alcuni cavalieri, particolarmente versati nelle lingue, lo impararono.

Poesia erudita e inizi della poesia popolare

Mentre nella maggior parte dei paesi europei lo sviluppo spontaneo della letteratura popolare ha rappresentato il primo passo a cui ha fatto seguito, solo in un secondo momento, l'erudizione filologica, in Malta — almeno nel campo della letteratura scritta — è avvenuto il contrario. Nel secolo XVIII l'interesse per il maltese si espresse nella compilazione di grammatiche e di vocabolari. Una delle prime due grammatiche (intese entrambe a dimostrare unilateralmente l'origine fenicia o punica delle radici lessicali) fu composta in italiano da Agius de Soldanis (1712-1770), sotto il titolo di *Nuova Scuola di Grammatica per agevolmente apprendere la lingua maltese* (Roma, 1750); l'altra, *Mylsen Phoenico-Punicum sive Grammatica Melitensis* (Roma, 1791), fu redatta in latino da M. A. Vassalli. Una terza grammatica, scritta questa volta in italiano (1827), venne intitolata dal Vassalli *Grammatica della lingua maltese*.

Agius de Soldanis fu il primo erudito maltese a compilare un vocabolario completo in quattro volumi manoscritti. Esso si intitolò: *Damma Tal-kliem Kartaginiz* (Malta Public Library, Ms. n. 143). Un secondo vocabolario fu pubblicato da M. A. Vassalli: *Lexicon Melitense Latino-Italiano* (Roma, 1796).

La piú antica letteratura maltese si è sviluppata dai canti e dai racconti popolari. Pur non appartenendo alla letteratura in quanto consapevole esercizio artistico, queste opere tramandate oralmente dimostrano tuttavia la capacità dei maltesi di esprimere sul piano linguistico le elementari passioni dell'animo umano: amore, odio, gelosia, scherno, sarcasmo, ecc. Gli attuali canti popolari maltesi — semplici nello stile e strutturati in brevi frasi disposte secondo un elementare schema di coordinazione — consentono al linguista di rico-

struire, almeno in parte, le antiche forme poetiche, soprattutto quelle fondate sul settenario e sull'ottonario (metri prediletti del verso popolare). Il primo autore di rilievo che si fece un nome come lirico fu G. A. Vassallo (1817-1867), storico e professore di italiano all'Università di Malta, autore di notevoli poesie e anche di un breve poema epico: *La galera turca* (*Il-Gifen Tork*). Dopo di lui il piú importante scrittore in maltese fu G. Muscat-Azzopardi (1853-1927), conoscitore e ammiratore della lingua italiana. Eccellente narratore, l'Azzopardi scrisse anche notevoli poesie, e riuscí a fare del maltese, ancora rozzo sul piano artistico, un duttile strumento espressivo. Nel suo *Il-Habib*, Muscat-Azzopardi alternò versi a brani di prosa e convinse con il suo esempio Psaila, A. Cuschieri e N. Cremona a coltivare la letteratura maltese. C. Psaila (n. 1871), noto sotto lo pseudonimo di Dun Karm, è il piú popolare e certo anche il piú importante di tutti gli autori di lingua maltese. Fu ammirato come poeta italiano e, ancor prima di farsi un nome come scrittore maltese, celebrato come lo Zanella di Malta. I suoi sonetti, tecnicamente perfetti, sono miniature piene di intensa musicalità e ricche di potenza fantastica. Nessuno come lui seppe dominare la parola poetica e trasfigurare la realtà attraverso l'intuizione. La sua poesia non è soltanto il prodotto di una fervida immaginazione, ma esprime anche la ricchezza concettuale di uno spirito altamente coltivato. Una delle sue poesie piú efficaci è la lirica *Non omnis moriar*, in cui il poeta espone la propria concezione della poesia e della sua funzione umanistica (non però come un cultore di estetica che elucubrando cerchi di giungere a una definizione concettuale, ma come poeta che segue le proprie intuizioni). Al pari di tutte le grandi idee, l'ispirazione di questa poesia ha le sue radici in un lontano passato; essa merita però la nostra particolare considerazione in quanto dichiarazione di fede di un nostro contemporaneo sulla funzione del poeta come *vates* e sulla ispirazione come *afflatus divinus*.

Per dimostrare la grande duttilità del maltese, Psaila tradusse *I sepolcri* di Ugo Foscolo. Mentre però l'ispirazione del poeta italiano è tutta incentrata artisticamente e spiritualmente sul sepolcro, e si esprime in versi che esaltano il « Genio » (ideale che per lui racchiude l'alfa e l'omega della vita), Dun Karm non accetta questa impostazione e, assetato di spiritualità, si volge verso qualcosa di meno inafferrabile. A questa traduzione il poeta maltese fece seguire un proprio originale poemetto *L'io e l'aldilà* (*Il-Jien u Lil-Hinn Minnu*), in cui espose, in 523 versi, la sua visione cristiana della vita e della morte toccando anche i tormentosi problemi che stanno tra l'una e l'altra: non però col tono soddisfatto e moralizzante del predicatore, ma con la delicata sensibilità dell'artista consapevole delle difficoltà della vita e afflitto dagli inevitabili momenti di dubbio. Come filosofo, Dun Karm trionfa proprio là dove Foscolo fallisce. Scuotendosi di dosso la polvere dei sepolcri egli si protende verso l'aldilà e cerca di dare un senso alla nostalgia umana di pace e di felicità; e di infondere all'uomo il senso della pienezza spirituale. È il trionfo di una fede profondamente radicata, e insieme il trionfo dell'artista.

La prosodia maltese tradizionale è di tipo sillabico come quella italiana. Nessuno finora si è cimentato con i metri della poesia araba, nonostante il grande interesse che l'esperimento potrebbe presentare. Benché, a differenza dell'italiano, il maltese sia una lingua semitica, rivela una naturale vocazione alla metrica italiana. Meno bene si adattano alla sua poesia gli schemi prosodici del verso inglese.

I tre temi fondamentali della poesia maltese sono l'amore, la religione e il paese natio. Per quanto concerne la tematica religiosa — assai frequente — bisogna notare che il poeta maltese (in quanto cattolico) si sente legato a certi dogmi, che mantengono la sua fantasia creatrice entro l'ambito di una fede saldamente definita. Il poeta non mette alla prova la propria fede perché quest'ultima è un inamovibile dato di fatto (sia dal punto di vista soggettivo che da quello oggettivo), qualcosa di tanto certo e solido da non permettergli neppure di sfiorare una forma di religiosità indeterminata e meramente individuale, come quella manifestata da alcuni poeti stranieri. Quando affronta temi religiosi, il poeta maltese si accontenta di registrare in forma poetica la sua adesione spirituale alla religione stessa, mantenendosi sempre all'interno del dogma, e cercando con la propria intensità fantastica di conferire a quest'ultimo il fascino dell'imperscrutabile.

Abbiamo circoscritto questo rapido panorama della letteratura maltese al campo della poesia. E ciò sia perché la lirica maltese è stata assai piú feconda della prosa, sia perché la maggior parte dei poeti hanno trattato anche questa come uno strumento di espressione poetica. La produzione in prosa è costituita da brevi racconti su temi per lo piú storici e religiosi, nonché da saggi letterari, sociologici e critici. La prosa dei giornali offrirebbe materiale sufficiente per un'antologia del linguaggio giornalistico maltese, che è scarno e sciolto come quello inglese dei tempi di Addison e di Steel, pur non raggiungendone ovviamente la levigatezza stilistica. Il dramma maltese è in fase di lento ma continuo sviluppo.

J. Aquilina

Pastori e animali. *Miniatura del sec. VI per le «Georgiche» di Virgilio. Codice Vaticano Latino 3867. Roma, Bibl. Vaticana.*

LETTERATURA BASCA

I baschi si autodefiniscono *Euskaldunak*, cioè «coloro che parlano *euskara* (basco)». Se la lingua è la caratteristica necessaria di una letteratura nazionale, è legittimo considerare appartenenti alla letteratura basca solo le opere scritte in questa lingua, prescindendo da autori che, baschi di stirpe, hanno però scritto in altre lingue, per esempio Ignazio di Loyola, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Antonio de Trueba. Il territorio linguistico basco, nel quale vive circa mezzo milione di persone che parlano la lingua, comprende oggi in Spagna due terzi della provincia di Biscaglia (piú precisamente le zone orientali), l'intera Guipúzcoa e i territori settentrionali della provincia di Navarra; sul lato francese dei Pirenei, le regioni di Labourd, Bassa-Navarra e Soule. In epoca anteriore comprendeva piú vasti territori a sud e a ovest e, a est, giungeva fino a Jaca: in queste zone sono usati ancor oggi vocaboli d'origine basca. I baschi persero la loro autonomia politica dopo le guerre civili spagnole del XIX secolo (1876); si determinò cosí una ondata migratoria in conseguenza della quale una vasta popolazione basca vive tutt'oggi nei paesi del Rio de la Plata.

Il fenomeno per cui in Spagna la diffusione della lingua basca è circoscritta a territori ben piú ristretti che non in Francia si spiega col fatto che qui la sua area d'influenza è attorniata da quella dei dialetti francesi meridionali, mentre in Spagna confina con quella della lingua letteraria.

Unica lingua pre-indogermanica conservatasi nell'Europa occidentale, il basco contrasta nettamente con le lingue vicine. La sua struttura e, in parte, il suo lessico ricordano quelli delle lingue caucasiche, benché il lessico sia molto affine anche all'iberico. Piú tardi si è avuta una sovrapposizione di lessico latino e piú recentemente, in Francia, di quello bearnese e francese, in Spagna di quello spagnolo.

Il basco è una lingua dalla struttura logica e dalla sintassi particolarmente elegante. Si suddivide, in corrispondenza delle quattro zone linguistiche, in quattro dialetti principali: il biscaglino, il guipuzcoano, il laburdino e il sulico; il basco di Navarra è costituito da vari sottodialetti piú o meno simili al guipuzcoano e al laburdino. La differenziazione dialettale è tanto accentuata che le due forme marginali, il biscaglino a occidente e il sulico a oriente, sono decisamente diverse dalla lingua della regione centrale.

Questa situazione linguistica ha ostacolato il formarsi di una letteratura basca come è accaduto anche per l'albanese e per l'irlandese moderno. Una lingua scritta comune non si è potuta sviluppare finora neppure nelle zone piú simili dal punto di vista del dialetto. Le grandi città di Baiona, Bilbao, Vitoria e Pamplona si trovano già da tempo al confine del territorio linguistico basco, e perciò non hanno potuto dare nessun contributo notevole benché le prime tre si siano sempre assunte il compito di favorire la cultura basca.

I baschi, appartenenti alla razza pirenaica dolicocefala e diversi quindi anche antropologicamente dai loro vicini, hanno conservato sinora con estrema tenacia la nazionalità, la lingua, i loro propri costumi pur assimilando gli influssi stranieri, e questo anche nei territori altamente industrializzati di Guipúzcoa e Biscaglia. Si spiega cosí che un ricco filone di poesia popolare tramandata oralmente non si sia inaridito nei secoli e che tale letteratura viva tutt'oggi fra i contadini e i pastori baschi.

Nascita della poesia popolare

È inesauribile il tesoro di canti popolari, fonte di sempre nuova ispirazione anche per i poeti. I baschi sono maestri dell'improvvisazione, come i galiziani, i portoghesi e i cimri, e lo dimostrano anche le loro gare poetiche, organizzate soprattutto in Guipúzcoa dai *bertsolari* improvvisatori, nelle quali le forme popolari vengono riprese e trasformate. Caratteristiche del canto popolare basco sono l'astuzia garbata e un fresco spontaneo sentimento della natura quale solo un rapporto immediato e vivo può dare.

Nelle antiche favole basche appaiono figure mitologiche come il selvaggio, il ciclope, donna Mari (uno spirito della montagna chiamato anche « donna di Anboto »), maghi, streghe e il diavolo. La figura piú importante è il *laminak*, un essere dalle caratteristiche di volta in volta di coboldo e di fata, dalla natura ora buona ora cattiva. Altri temi favolistici provenienti dalla Francia e dalla Spagna si sono affiancati a quelli nazionali e li ritroviamo in forme basche corrispondenti alle redazioni spagnole e francesi nelle zone basche dei rispettivi paesi, salvo qualche adattamento allo stile narrativo locale.

La prima raccolta di 706 *Proverbi* baschi fu pubblicata a Parigi nel 1657 dall'avvocato Arnauld de Oihenart de Mauléon (1592-1667) originario della Soule.

Alla poesia popolare appartengono altri tre generi: i canti eroici medioevali, il lamento funebre, e le pastorali di Soule. Alla fine del XIV secolo e a tutto il XV risalgono i canti epici in metro irregolare, che narrano lotte tra le fazioni dei nobili: frammenti di tali poemi sono citati dagli storici baschi del XVI e XVII secolo. Essi sono anonimi e possono considerarsi poesia autoctona.

Il lamento funebre (*eresi*) — tramandato casualmente da storici successivi — esprime il dolore della donna per la morte di un parente vittima della vendetta; è una forma letteraria che si trova anche fra i sardi, i corsi, gli albanesi e gli arabi.

La vita religiosa dei baschi trova eco nelle pastorali dei contadini e dei pastori della Soule; come i drammi profani popolari bretoni del XVIII e del XIX secolo, esse risalgono agli antichi misteri francesi. I temi dei settanta drammi a noi noti derivano dalla Bibbia e dalle vite dei santi, talvolta anche dall'epica cavalleresca; i drammi piú antichi, rappresentati ancor oggi, risalgono all'inizio del XVIII secolo. In queste rappresentazioni estremamente stilizzate, già il costume caratterizza i vari tipi: i cristiani, a esempio, sono vestiti di blu e vengono loro contrapposti i diavoli o i mori vestiti di rosso; le danze sottolineano sempre le azioni del diavolo. Oltre alle pastorali sono rappresentati anche drammi carnascialeschi.

L'evoluzione della letteratura basca scritta può essere suddivisa in quattro epoche: XVI-XVII secolo; XVIII secolo; XIX secolo fino alla fine delle guerre carliste (1876); dal 1876 a oggi.

Scritti polemici e traduzioni

Nel XVI e XVII secolo, il « secolo d'oro » spagnolo, la civiltà e la letteratura castigliana divennero cosí predominanti da impedire la formazione di una letteratura scritta basca. Unica apparizione il *Canto di Lelo*, opera di un ignoto e dotto autore biscaglino, spinto da motivi patriottici a localizzare in Biscaglia le battaglie fra romani e cantabri.

Il centro della letteratura basca era allora nella zona francese del suo territorio linguistico. Fatta eccezione per qualche poesia (il già ricordato Arnauld de Oihenart si fece notare con la sua originale lirica profana) gli scritti prendevano avvio dalle controversie che la riforma aveva, anche indirettamente, suscitato in Francia. Non fu solo la polemica fra calvinismo e controriforma a trovare espressione letteraria: l'interesse religioso, ormai risvegliato, diede origine a una vasta letteratura in cui eccellono una traduzione del Nuovo Testamento (La Rochelle, 1571) del calvinista Jean Leiçarraga (m. 1600?) che la dedicò alla regina Giovanna d'Albret di Navarra, e un libro di devozione, *Guero* (1643), scritto in dialetto laburdino dal religioso Pierre de Axular. Il *Guero* non può dirsi del tutto originale contenutisticamente; tuttavia esso è l'opera piú notevole dell'epoca dal punto di vista stilistico: una dimostrazione che i contrasti ideologici evolvendosi hanno favorito anche i mezzi espressivi linguistici.

Transizione dotta

Nella letteratura basca del XVIII secolo la provincia di Guipúzcoa ebbe una parte predominante; qui il gesuita Manuel de Larramendi (1690-1766) incoraggiava i suoi concittadini a scrivere in guipuzcoano e qui i confratelli del Larramendi composero molte opere di devozione. Ma l'influenza del Larramendi non favorí l'evoluzione della lingua perché sia lui sia i suoi seguaci introdussero artificiose formazioni lessicali allontanandosi sempre piú dalla lingua popolare. L'ideologia illuministica francese penetrò nei paesi baschi di Spagna (come dimostra la fondazione della « Real sociedad económica vascongada de amigos de país »), ma non influí in nessun modo sulla lingua.

Nel XIX secolo la provincia di Biscaglia apportò un notevole contributo alla letteratura basca con *Peru Abarka*, una raccolta di dialoghi in prosa di Juan Antonio Moguel (1745-1804) e con la traduzione in dialetto biscaglino (1804) di cinquanta favole esopiche, opera di Vicenta Antonia Moguel (1782-1854), nipote del precedente autore.

Fioritura della poesia d'arte

Anche la lirica ebbe una ricca fioritura, sia nei territori baschi di Francia sia nella provincia di Guipúzcoa. Qui, a Sare e in altre località della provincia di Labourd, vennero organizzate, secondo l'esempio provenzale e catalano, gare poetiche, dette «giochi di fiori». La nuova poesia, come i modelli francesi e spagnoli spesso tradotti, era classicheggiante e tradiva fra l'altro l'influsso del lirico spagnolo Manuel José Quintana (1772-1857). Piú personale è la lirica di Jean-Baptiste Elissamburu (1828-1891), mentre le poesie satiriche del contemporaneo Indalecio Bizcarrondo si allontanano dai modelli classici non solo perché rompono con la forma tradizionale ma perché non rifuggono neppure dal volgare di San Sebastián.

Con il 1876 inizia un periodo d'oro per la letteratura basca. Fulcro spirituale ne è San Sebastián (in basco: *Donostia*), ove si continua la tradizione letteraria nata a Sare. Vengono bandite le anomalie linguistiche introdotte dal padre Larramendi; sorge invece una scienza propriamente nazionale che rivolge il suo interesse alla lingua e alla letteratura: parecchi dotti erano contemporaneamente poeti lirici, prosatori, drammaturghi. Furono tradotte in basco alcune opere della letteratura mondiale come l'*Amleto*. Vennero scritte, spesso nella lingua popolare, commedie e tragedie, generi nuovi per la letteratura basca. La lirica raggiunse il suo maggior splendore nell'opera di Sabino de Arana y Goiri (1865-1903), dotto biscaglino che seppe esprimere pensieri e sentimenti in una lingua duttile e ricca di nuove sfumature, e sottolineò con forza i tratti caratteristici dei baschi, particolarmente accentuati sotto l'aspetto nazionale e culturale. Il romanziere piú noto dell'epoca fu Domingo de Aguirre (1865-1920), anch'egli biscaglino, che diede una convincente interpretazione dell'anima basca descrivendo il mondo di contadini e pescatori. Il realismo dei suoi romanzi deriva dal regionalismo spagnolo del XIX secolo: troviamo nelle sue opere quel forte sentimento di patria (*sabor de la tierruca*) che è proprio dello spagnolo José María Pereda (1833-1906), realistico descrittore della vicina Montaña di Santander.

Aguirre scrisse i suoi romanzi nel dialetto delle località in cui si svolgeva l'azione. In *Garoa* (1912) — opera classica della letteratura basca — rivivono l'attaccamento dei contadini baschi alla loro terra e le tradizioni secolari di questo popolo.

La lirica, la prosa e il teatro hanno dimostrato sinora che i dialetti baschi hanno la forza di affermarsi come isola linguistica tra le grandi lingue romanze di portata mondiale. Associazioni e riviste scientifiche e letterarie in Spagna, in Francia e in Sud America si sono prefisse di studiare e conservare l'antico patrimonio poetico dei baschi e di promuovere nuove opere.

Wilhelm Giese

LETTERATURA GRECA

Chi osserva la letteratura greca nel suo complesso dovrà essere ben cauto nel giudicarla, e ciò per quattro precise ragioni. In primo luogo, nelle arti e nelle scienze i greci hanno ideato quei modelli la cui perfezione c'interessa ancor oggi; questo suscita fatalmente un senso d'intimità e d'identificazione e un desiderio di raffronto. Il passato e il presente non sono forse simili? — si chiede l'osservatore; — in Grecia non era già presente tutto, dalla cifra poetica alla terminologia tecnica? Perfino la religione cristiana era già rappresentata: Paolo sull'Areopago, Edipo prefigurazione del martire cristiano, il «carattere cattolico della tragedia greca» (W. von Schütz).

Da un altro punto di vista — memori dell'insegnamento di Nietzsche che aveva messo in guardia da tale petulante confidenza — si cerca, in maniera non meno radicale, di tracciare una netta distinzione tra «Ellade» ed «Esperia», dichiarando la mentalità greca estranea al nostro modo di pensare, anticristiana, totalmente originale; com'è possibile — si obietta — concepire rettamente l'essenza della grecità quando si procede con termini quali «il male» oppure «il peccato», mentre i greci conoscevano soltanto «il brutto» o «l'errore», termini privi d'implicazioni morali?

La seconda difficoltà consiste nel fatto che neppure l'esperto studioso riesce a evitare facilmente il pericolo di confondere la letteratura greca con la tradizione. La distinzione, in verità, è arbitraria. Già nella tarda antichità, infatti, spinti da criteri pedagogici o ispirandosi alla concezione aristotelica del finalismo, si vollero conservare soprattutto quelle opere che di un determinato genere esprimevano «la peculiare natura». Oltre a ciò, l'orizzonte mentale dei censori era tutt'altro che aperto; nonostante l'interesse per le compilazioni si cercò di conferire alla prosa attica il crisma della classicità («atticismo») proprio in un'epoca in cui la *koiné*, cioè il greco da tutti parlato, dominava strade e piazze. A partire dal I secolo a.C., durante l'era di Adriano e della seconda sofistica (all'epoca degli Antonini), fino al tramonto dell'età antica e alla chiusura dell'Accademia platonica, avvenuta nel 529 d.C. (lo stesso anno in cui venne fondata a Montecassino l'abbazia benedettina), fu sempre l'atticismo, inflessibile e patetico, a decretare vita e morte della letteratura greca.

Chi considera quante e quanto significative siano le testimonianze che il purismo classicistico ritenne indegne di essere tramandate de-

plorerà certamente taluni criteri selettivi dettati da atteggiamenti « romantici »; ma dovrà pur tener presente che prove agonali e spietate eliminazioni contrassegnarono in ogni tempo lo spirito greco: molti gareggiano, ma uno solo può vincere. Uno solo tocca il mistero della forma, egli non crea, bensí scopre qualche cosa di preesistente, lo scioglie dall'involucro della pietra, libera la figura dalla sua marmorea prigione, estrae il ritmo dell'esametro dal vivo tessuto d'una lingua: bisogna guardare solo a quest'uomo, ispirarsi solo alle sue conquiste. In Grecia ci si atteneva dunque rigidamente e tenacemente a quanto si era raggiunto, si parlava di validità canonica, dimentichi degli incerti tentativi iniziali: Sofocle, non Tespi; Omero, non i poeti ciclici; Tucidide, non Ecateo. Il classico insomma non è un creatore, ma uno scopritore.

Una volta svelato quanto era nascosto, le variazioni erano possibili soltanto nel particolare; le grandi linee erano ormai fissate persino all'interno di un dialetto: l'epica rimase ionica, dorico il canto corale, eolica la lirica, attici il dramma e la storiografia. A noi moderni il divario tra Eschilo ed Euripide pare minimo, e non c'è da meravigliarsene. La norma era ormai sancita e delimitato il settore che i successori si sforzavano d'incorniciare con tecnica sempre piú perfetta all'insegna degli agonali. « Nelle epoche in cui il livello artistico è alto, osserva Valéry, si può constatare come le arti si creino difficoltà che non sono altro che frutti della loro immaginazione... e si neghino la capacità di fare con sicurezza, al momento giusto, tutto ciò che si propongono ».

« Autocontrollo » è il comandamento della classicità greca: di qui il riconoscimento delle norme, il riferimento a un disegno precedentemente tracciato; l'agone e la polemica, invettive su cui ognuno poteva esprimere un giudizio, giacché materia e regola, mito e struttura potevano considerarsi noti. Né la variazione piú grottesca (Antigone trasformata in pastorella nascosta da Emone, Oreste ed Egisto come alleati) né le deformazioni della commedia giunsero a ripudiare il prototipo.

L'« originalità » — se si prescinde dalle innovazioni della commedia — era rigorosamente interdetta (l'inventiva di Agatone costituí, pare, un'eccezione): e appunto per questo si potevano sempre istituire dei raffronti e, come amici dell'agone, non si riteneva sbagliato che un autore attaccasse i suoi predecessori per far risaltare maggiormente la propria opera. Nel proemio della *Teogonia*, Esiodo si batté contro Omero (età posteriori vollero che i poeti s'incontrassero nell'agone); Aristofane si batté contro Eupoli e, molti secoli piú tardi, Polibio contro Timeo. Uno contro tutti: ecco la *sphragís*, il « sigillo » nella lirica, ecco la parabasi nella commedia.

Insomma, se l'agone appare il principio costitutivo del cosmo (forme « monologiche » si ebbero infatti solo in età ellenistica), se gli dei lottano contro gli dei e — secondo l'affermazione di Anassimandro — gli elementi contro gli elementi, se in Corinna di Tanagra il Citerone guerreggia con l'Elicona e se nel quarto giambo di Callimaco l'alloro con l'olivo, allora l'osservatore, consapevole di questo principio della poesia greca, dovrà riconoscere, a dispetto di ogni bellicoso atticista, che un'antica canonizzazione ha alterato la giusta prospettiva. Omero e Saffo non hanno certo il nulla prima di loro; Amipsia — i cui

Comasti furono preferiti dai giudici della giuria (certo persone da non sottovalutare) agli *Uccelli* di Aristofane — non è tanto lontano dai drammaturghi classici, e neppure lo è il tragediografo Agatone. La tradizione, in una parola, inganna. Le considerazioni aristoteliche sull'entelechia hanno deformato la visione cosí come hanno fatto i dogmi atticisti e le speculazioni didattiche.

Terza difficoltà. Dopo che per secoli è stata esaltata l'autoctonia greca, oggi il piatto della bilancia minaccia di pendere dalla parte opposta. Non si è forse troppo propensi — come già ai tempi di Novalis e di Creuzer — a considerare il mondo ellenico « dal punto di vista del grande Oriente », ad ampliare lo spazio fino a scorgere dietro la grecità le regioni del Caucaso? Cosmogonie orientali mettono in ombra il pensiero presocratico; Esiodo pare un ingegnoso valorizzatore di miti ittiti, mentre il matematico Talete si riallaccia ad archetipi egiziani. Un simile criterio si avvicina forse troppo al carattere particolare del mondo greco: rielaborare imparando, trarre sistemi scientifici da modelli sperimentali, nonché precise allegorie dagli eventi storici.

Ed ecco la quarta difficoltà. Parliamo della letteratura ellenica come di un'arte raffinata (dell'arte popolare sappiamo pochissimo, come pure dei primordi dei « generi ») identificando cosí « letteratura » e « poesia » e dimenticando che il nostro concetto di « arte » non ha equivalente nel mondo greco. *Techne* significa infatti mestiere; il cantore omerico si pone accanto al falegname e al medico; il poeta appartiene a una corporazione, è membro di una gilda, il suo talento si tramanda di padre in figlio; le sue opere, in quanto tecnica, possono essere approvate o respinte mediante premi e sentenze: è come « artefice » che il poeta greco si cimenta nell'agone della critica. Solo un ciarlatano come il rapsodo Ione — leggiamo in Platone — tenta di camuffare la povertà dell'ingegno col richiamo a doni divini.

Anche quando il poeta si appella alle Muse per motivi di giustificazione, la sua opera non è mai veramente autoespressione, ma sempre invocazione e ammaestramento. I confini tra poesia pura e didattica, tra visione e analisi, sono fluidi: nelle partecipazioni del coro i sentimenti privati vengono oggettivati; l'« atmosfera » lirica sparisce in un rigido ritmo da responsorio; gli elementi personali acquistano nel dialogo il carattere della gnome; Saffo esprime personali esperienze (« Piú bello che navi e cavalieri è quel che si brama in amore »), oggettivate in forma di massime e di sentenze.

Dove termina dunque la poesia e dove comincia l'insegnamento, dov'è il confine tra immagine e pensiero? L'antichità greca non è contrassegnata proprio dall'intrecciarsi della scienza con l'arte? Dal filosofo Parmenide (vissuto intorno al 500 a.C.) all'astronomo Arato di Soli (315?-240? a.C.) le questioni piú ardue vengono analizzate nei ritmi dell'esametro; architetti e scultori, Policleto e Ictino, prendono posizione su problemi tecnici; Solone (vissuto intorno al 600 a.C.) rende conto del suo operato in distici. Tucidide (465?-400? a.C.) non si cura della metodologia storica piú ortodossa, ma è un maestro della scena: quale autore infatti — da Boccaccio a Defoe e a Camus — ha mai eguagliato nella rappresentazione della peste il linguaggio vivace e colorito dello storiografo attico? Platone (427-347 a.C.) fu pensatore sistematico e creatore di immagini, ideatore di

un sistema morale e al tempo stesso del mito della caverna; Sofocle (497-406 a.C.) condusse nel canto corale una polemica «filosofica» con la sofistica (si ricordi lo stasimo *Immani sono molte cose* come replica a Protagora); Euripide (484?-406 a.C.), primo *poeta doctus*, divenne maestro del suo tempo; e fu attraverso le maschere di Menandro (343?-292 a.C.) che risuonarono le massime della scuola aristotelica.

Dall'epica alla tragedia

Epica, lirica, dramma: Omero ed Esiodo (intorno al 700); giambo, elegia, melica e lirica corale (dal VII al V secolo); tragedia e commedia (V secolo): il triplice svolgimento della letteratura greca delle origini, l'evoluzione che dall'*Iliade* porta all'*Edipo a Colono* — canto del cigno della tragedia — appare in tutta evidenza. Eppure il sipario esita ad aprirsi. La nostra cultura tarda non poco a mettersi in cammino: mille anni di luce scorrono tra Omero e Plotino, preceduti da piú di un millennio di tenebra, dall'immigrazione indogermanica alla nascita del verso «Cantami, o Diva, del Pelide Achille...» Ciò che accadde prima di Omero, cioè prima dell'epoca che vide nascere la scrittura alfabetica greca attestataci soltanto nell'VIII secolo, si perde nell'oscurità. Epoche buie, legate alla migrazione dorica (intorno al 1200 a.C.), secoli sconosciuti, ci rendono impossibile gettare con sicurezza un ponte tra civiltà cretese-micenea e civiltà greca, tra l'epoca della guerra di Troia e quella che descrisse questa guerra in maniera anacronistica e arcaicizzante.

Omero: per noi, anche a prescindere dai nuovi reperti della «lineare B» (la scrittura sillabica minoico-elladica del II millennio, oggi probabilmente decifrata), questo nome rappresenta pur sempre un vertice che s'innalza dal nulla, una somma della quale nessuno conosce gli addendi. L'*Iliade* e l'*Odissea* sono documenti d'antica classicità. Mentre gli epici, autori di poemi ciclici, narravano storie, compilavano cronache e descrivevano con minuzia lo svolgersi dei fatti, Omero, primo «inventore» di genio, inserí un ordine negli avvenimenti — sottolineando o abbreviando, sulla base di un *leitmotiv* — valendosi d'un «problema» di membratura e di strutturazione, e portò cosí l'epos «alla propria forma caratteristica». Da una parte l'ira, dall'altra le peregrinazioni; qui il tragico rancore, là il ritorno fatale: per la prima volta nella letteratura europea, nessi molteplici vengono considerati dalla prospettiva di un eroe isolato, unico protagonista.

Nel capolavoro piú antico, l'*Iliade*, risuona già il tema fondamentale di tutta la poesia greca: isolamento e colpa. Nel medesimo istante in cui scolpivano i lineamenti dell'individuo, gli elleni ne raffigurarono l'ambivalenza, la grandezza che lo fa cadere cosí in basso, l'isolamento che è insieme motivo di individualizzazione e di colpevolezza. Da Omero a Sofocle, da Anassimandro a Euripide si dipana la raffigurazione del *principium individuationis*, l'analisi del tragico dissidio esistente fra attuazione di sé e realizzazione nel mondo, ossia l'interpretazione d'un problema immane che, secondo la concezione greca, determina l'essenza stessa dell'uomo.

Omero descrive degli individui senza manifestare sé stesso come

persona. Il richiamo alla Musa è quanto basta a legittimarlo; solo a poco a poco, con lenta gradualità, entra in gioco la soggettività dell'autore. Ai suoi occhi la dea è grandissima, mentre il poeta, mediatore e specchio, è piccolo e insignificante; ma già Esiodo fa sí che le fanciulle abitatrici dell'Elicona annuncino, oltre al vero, anche il falso. Si deve distinguere l'apparenza dalla realtà: interpretare, ecco il compito dell'uomo. Solone, capovolgendo l'atteggiamento di Omero, pretende che le dee gli prestino ascolto, e Parmenide muove di sua iniziativa verso la soglia della verità: cosí la Musa assurge a emblema letterario.

Nondimeno, per quanto grandi siano le differenze tra *Iliade* e *Odissea* e nonostante la distanza che separa l'aristocratico mondo ionico omerico dal cosmo rurale della Beozia d'un Esiodo, il poeta rimane sempre nascosto nel rigido ordinamento della società. Lo spazio è ugualmente strutturato, in verticale e orizzontale, sia sul piano teologico che sociologico. Solo verso la fine del VII secolo si fa avanti un uomo, Archiloco di Paro, che sfida il mondo e cita il proprio nome.

I tempi si trasformano rapidamente. Mentre dalla Sicilia all'Egitto inizia l'era della colonizzazione e l'economia monetaria subentra al commercio dei beni in natura; mentre i tiranni creano prefigurazioni di democrazia, decadono le leggi sovraindividuali della vecchia società fondata sulla divisione delle classi: d'ora innanzi il nuovo ideale è il diritto (*dike*), non piú il prestigio (*timé*). A differenza di Achille, che, ossequente al codice della nobiltà, rinfaccia al proprio rivale Agamennone di avergli tolto onore e autorità, per Archiloco — esponente dell'età della lirica — nulla è piú ignominioso dell'offesa recata alla giustizia.

S'allarga via via l'orizzonte: *timé* è il valore fondamentale d'una classe, l'ideale supremo e indiscusso dei principi dell'*Iliade*; *dike*, al contrario, regna dappertutto, obbligando il sovrano non meno che l'umile proletario, tanto il signore quanto il porcaro, i potenti allo stesso modo che i reietti.

Già nell'*Odissea*, dove Ulisse ammazza i pretendenti appunto in nome della giustizia, si può avvertire il mutamento (la comunità dei Ciclopi, del resto, non appare come una parodia del mondo rappresentato nell'*Iliade*? e Polifemo stesso non è la caricatura d'un principe errante?); però solo con Esiodo la *dike* assurge alla dignità di principio morale: il dominio della giustizia s'identifica d'ora in poi col volere sommo di Zeus.

Anche il rappresentante della grande fioritura lirica — quella che incomincia intorno al 700 e si prolunga fino al classicismo —, anche il poeta isolato — Saffo, Archiloco, Alceo — riscopre alla fine le leggi perdute. Non importa molto che il singolo costruisca il suo piccolo mondo privato e che, come Saffo, ritenga l'amore piú bello della passione per i cavalli e le armi; si spezzi pure l'identità omerica di bello e onesto, di cavalleria e di eccellenza; Archiloco avrà un bel contrapporre lo spadaccino dalle gambe storte al vigliacco strigliato e ripulito, proclamando cosí la tesi rivoluzionaria per cui un uomo brutto può essere valoroso e un ganimede invece un codardo; e ancora Archiloco calpesterà le leggi del clan che impongono: ritorna *con* il tuo scudo o, se cadi in battaglia, *sul* tuo scudo; egli stesso butterà quel-

l'arma che non è piú simbolo mitico, ma semplice oggetto di pratica utilità: non per questo l'ordine del mondo viene sconvolto dall'opera dei lirici i quali, amando e soffrendo, esprimono il loro individuale sentire. Si ritrova piuttosto quanto era andato smarrito, si analizza la giustizia d'un eterno mutamento quale norma universale della vita.

Lirici e pensatori, poeti e scienziati ionici — testimoni e interpreti del VII e del VI secolo — pongono tutti la stessa domanda: che cosa sostiene il mondo? (Al « che cosa sono io? » dei lirici fa riscontro il « che cosa era in principio? » dei filosofi di Mileto.) Si risponde: solo il diritto assicura la stabilità, esso soltanto può garantire la compensazione degli estremi in un centro equilibratore. Anassimandro, Solone, Archiloco, Alcmane, da questo punto di vista, meditano il medesimo problema. *Dike*, ossia la giustizia, non è legata a nessun luogo, ma neppure — ed è questa la nuova scoperta — a nessun tempo determinato. Perché Zeus non punisce in un accesso di collera; il piú delle volte la giustizia colpirà solamente i figli e i nipoti del colpevole.

Ampliamento dei concetti di spazio e di tempo, distacco da una classe circoscritta, superamento del contingente: tali sono le conquiste spirituali dei secoli compresi tra Omero e il classicismo. Si vuol riconoscere un moto pendolare? Ebbene, il centro si colloca inizialmente nell'area di colonizzazione dell'Asia Minore. Lí si stende il regno d'Omero, lí sorge Mileto — culla della filosofia e della scienza —, lí si dispiegano il genio inventivo ionico e l'esultanza per i successi delle spedizioni marinare. Ed è ancora laggiú, nell'arcipelago delle Cicladi, che nasce la lirica vera e propria: poesia melica, incarnazione d'arte eolica. Poi, nel VI secolo, la diversione repentina verso occidente: Elea e Crotone, le speculazioni di Pitagora e l'evocazione parmenidea d'un essere immutabile svolte su suolo italico, mistica e calcolo matematico; oltre a questo, però, pensieri sui rapporti numerici e sulle forme, e, ancora, la lirica corale dell'Occidente, con Stesicoro e Ibico. Alla fine, ormai nel V secolo, promossa dai tiranni, ecco l'apoteosi della poesia siciliana: mimo ed eloquenza, Pindaro, Bacchilide ed Eschilo alla corte di Gerone.

Da oriente a occidente, da occidente al centro attico; di qui alla periferia, verso Alessandria e Pergamo; e daccapo, puntando su Roma: ecco il « ritmo » cui obbedisce la poesia greca. Per secoli e secoli la terra natia vive all'ombra dell'arte coloniale. Scarse anche le testimonianze: Esiodo dalla Beozia, Solone ateniese, Tirteo da Sparta, Pindaro a Tebe. Si tratta certo di nomi isolati, di epigoni, anzi di reazionari (si pensi a Pindaro!), ove si paragonino con lo spirito ionico; e tuttavia sono precorritori della grande arte patria che, concentrandosi nell'Attica, ha inizio verso il 500 con l'inaugurazione del teatro drammatico. Il filosofo Anassagora abbandona la sua terra ionica per diventare cittadino di Atene: sembra un simbolo. Da Eschilo a Demostene, da Temistocle a Filippo di Macedonia, da Erodoto a Teopompo, da Sofocle a Isocrate, da Anassagora ad Aristotele, è Atene — il cuore della Grecia — che domina incontrastata l'era iniziatasi con la battaglia di Maratona (490 a.C.) e conclusasi con la marcia trionfale del giovane Alessandro (334-323 a.C.).

Lirici e filosofi avevano reso accessibile il mondo nell'immensità dello spazio e nella profondità del tempo; l'alterna vicenda di *ate* e *tisis* era stata analizzata sia nelle scienze naturali che nell'uomo; i

pensatori di Mileto, meditando e sperimentando con ricchezza di tesi e stile cronachistico, avevano riportato a principi fondamentali la molteplicità dei fenomeni: individuo e cosmo, soggetto e oggetto, uomo e dio, ne uscivano caratterizzati in eguale maniera. Ormai — intorno all'anno 500 — si perviene alla sintesi, all'incontro dimostrato dei poli, all'oggettivazione dell'individualità. L'elemento personale aspira a essere tipizzato, il sovraindividuale vuole essere raffigurato con evidenza. Al culmine della storia greca, nell'istante dell'estrema concentrazione, un secondo prima del crollo dell'ordinamento politico, la tragedia tirò infatti le somme di tutto il passato generalizzandolo e mettendone in risalto il gioco di tesi e antitesi.

Dalla polis all'impero mondiale

Classicismo: è questo il momento della realizzazione completa, in nome d'una perfezione che non si può spiegare in sé e per sé, ma unicamente per mezzo d'una rifinitura dall'esterno; vale a dire mediante la descrizione del « prima » e del « dopo ». Lo intuí bene Aristofane allorché di Eschilo e di Euripide fece i protagonisti delle *Rane* togliendo di mezzo, per cosí dire, il centro ideale, cioè l'opera di Sofocle. Faticosamente, e solo con grande lentezza, vengono a comporsi gli elementi costitutivi dello spirito di questo secolo che come nessun altro ha determinato la storia dell'Europa; solo con estrema approssimazione è possibile definire un'epoca i cui lineamenti si rivelano con impareggiabile evidenza nei discorsi che Tucidide mette in bocca a Pericle.

Concentrazione, raccolta delle forze in un solo minuscolo punto sono in verità il primo comandamento della classicità greca: non piú Mileto o Taranto, non Clazomene o Siracusa, bensí la *polis* ateniese, il teatro, *l'agorà*, l'acropoli. È forse casuale il fatto che le cosmogonie milesie — audaci speculazioni ioniche, sconvolgenti pensieri che hanno già dato plasticità e colore sia alle leggende marinare sia alle digressioni etnografiche d'un Erodoto — si tramutino ora nei dialoghi che Socrate tiene sulla piazza?

Mentre gli ioni scrutavano i misteri del mondo, il corso degli astri e le inondazioni del Nilo, Socrate abbandonava la sua città natale solo in tempo di guerra o al piú — come si legge nel *Fedro* — per la durata d'una passeggiata. Il tempo s'è fermato, i contrasti si compongono in un equilibrio ordinato; non per nulla Socrate, al termine del *Convito*, pretende che tragedie e commedie vengano scritte da un unico autore... cosí la scena delle guardie notturne nell'*Antigone*, la entrata della nutrice nelle *Coefore*: sono tutti elementi comici, umoristici e burleschi, posti nel bel mezzo dell'azione tragica. E del resto Aristofane, al quale Socrate si rivolse, fu come dimostra la *Lisistrata*, anche un grande tragediografo.

Ma perché i contrasti possano risolversi del tutto, è necessaria una pausa di serenità: ci vuole una capitale, ma, soprattutto, occorrono uomini politici eccezionali della statura di Pericle (495?-429), il quale non fu soltanto un mecenate (com'erano stati circa un secolo prima Periandro di Corinto oppure Pisistrato), ma anche uno statista capace di elevare a massima della propria politica la legge del secolo: « Poni

un limite a te stesso, non superare un certo limite di tensione ». Veramente egli seppe esercitare un governo che non mortificava la democrazia, anzi la integrava; se la prima fioritura dell'epopea rispecchiava l'egemonia aristocratica (pur lasciando trasparire ancora remoti accenti della monarchia micenea), se il momento della lirica, testimone dei secoli del colonialismo e contemporaneo delle scienze ioniche, rappresentava invece la tirannide, ecco che il dramma — in quanto protagonista del secolo classico — è generato e profondamente permeato dallo spirito della democrazia; quantunque non si debbano sottovalutare la forma e la modellazione impressevi dalle grandi stirpi aristocratiche.

Solo le istituzioni liberali d'un razionale governo di popolo diedero all'uomo di teatro la possibilità di sviluppare impunemente le proprie tesi con lucida e inflessibile coerenza. In realtà l'influenza dell'arte non fu mai tanto profonda quanto nel V secolo, quando Aristofane poteva arrischiarsi a strapazzare senza misericordia la politica ateniese, e con particolare virulenza quella delle alleanze, proprio al cospetto dei confederati. Quando mai, nella storia delle letterature, si trova un altro esempio d'un commediografo che si sia permesso di mettere alla gogna un personaggio politico di primo piano (e in tempo di guerra, per giunta!) dandogli del salsicciaio e del buffone?

L'arte scenica come forma sociale e autentica scuola di democrazia: cosí la letteratura era un « affare pubblico ». Sacerdoti, funzionari dello stato, e — fatto troppo a lungo disconosciuto — persino gli schiavi sedevano in teatro; dal poeta tragico Frinico sino ad Aristofane l'orchestra risonò costantemente di chiare allusioni a idee e fatti contemporanei. Non tanto i pubblici accusatori Anito e Meleto quanto piuttosto i commediografi sono gli uomini che preparano in effetti quel processo contro Socrate che segna la svolta dei tempi. È l'anno 399. Il taglio è netto: la fine della guerra del Peloponneso significa anche la fine della tragedia. Euripide e Sofocle erano scomparsi, e il dialogo platonico prendeva il posto della sticomitia. Ma anche alla azione comica veniva a mancare il terreno: riferimenti politici e polemiche personali presuppongono difatti l'esistenza di raggruppamenti determinati, di amici potenti e di temibili avversari, oltre che di un generale interesse per i problemi fondamentali della *polis*. Il IV secolo, invece, vive in un clima di caos politico, in una diffusa propensione a rientrare nella sfera privata e nell'intimità, il che contrasta singolarmente coi conclamati ideali di origine attico-reazionaria o d'ispirazione panellenistica.

L'evoluzione della commedia da Aristofane (445?-385 a.C.) a Menandro simboleggia tale processo: scompare la parabasi, il vecchio nucleo della digressione satirica, mentre prevalgono sempre piú motivi fiabeschi, scene traboccanti di lirismo e di spunti irreali. Campeggiano ormai i tratti di un secolo in cui si rifugge dalla realtà, si rievoca lo stato ideale (che conserva pur sempre, in definitiva, le sembianze della vecchia *polis*), considerando sé stessi come prodotto storico e la storia di Atene come un evento trascorso e concluso. Siffatte tendenze « archeologiche » s'erano moltiplicate già nel corso del V secolo: Aristofane — e non soltanto nelle *Rane* — appariva ormai come un *laudator temporis acti*; anche i *Demi* di Eupoli evocavano dall'Ade, appunto nel mezzo di un'epoca priva di guide ideali, le grandi figure dell'era di Maratona. In seguito si presero a replicare regolarmente le tragedie del passato, e ogni due anni fu messo in scena un dramma di Euripide; ma, nonostante si parlasse insistentemente con demostenico fervore della grandezza ateniese o, come faceva Isocrate, si esaltassero gli ideali del panellenismo e si glorificasse Filippo il Macedone come propugnatore e campione della libertà greca, tuttavia questa era grandezza di ieri. La *polis* si sgretolava inesorabilmente. All'apparire della sofistica l'attenzione si distolse dalla comunità per concentrarsi sul singolo individuo. Riscintillò d'improvviso il mondo dell'ultimo ragguardevole poeta attico, quei quartieri descritti da Menandro nei quali spira un'aura di raffinatezza e di borghese placidità: tragedia e commedia si fondono nello spettacolo.

Alla filosofia subentrò la retorica; astrazione e spirito sistematico, d'altro canto, sostituirono il mito e l'immagine. S'incominciò a collezionare e a classificare perseguendo instancabilmente, con intendimenti pragmatici, quanto poteva tornare di pratica utilità. Da un lato il mondo attico e la storia municipale di Atene — nostalgia del passato e apoteosi storica — dall'altro le scienze particolari in via di emancipazione. Si sfaldano a poco a poco le antiche barriere; cent'anni ancora, e anche l'antagonismo riaffermato da Aristotele fra greci e barbari, fra schiavi e liberi, si dissolverà definitivamente sotto la pressione della « diatriba », della « predica morale », della filosofia popolare dei cinici e della dottrina stoica; solo con l'avvento dell'ellenismo, cioè in piena età imperiale, avremo infatti dei poeti « proletari ».

Soprattutto la *oikoumene* della stoa caratterizza i secoli ellenistici, durante i quali da Pergamo fino all'Atlantico si creò un mezzo universale di comunicazione rappresentato da un'unica lingua, la *koiné*. Si poteva pensare a buon diritto che il tempo dell'individualismo fosse tramontato per sempre: dominava ormai l'uniformità, e non solo in fatto di lingua. Nelle mastodontiche biblioteche lavoravano legioni di ricercatori; i monumenti, enfatici nelle loro colossali proporzioni, attestano piú lo zelo eccessivo di anonimi artigiani che la genialità di eccellenti architetti. La vastità stessa dell'impero costringeva alla visione sinottica: le scuole filosofiche, epicurei, accademici, stoici e peripatetici, continuarono l'eredità dei loro fondatori. Però le linee di demarcazione sbiadirono via via, e l'eclettismo celebrò i suoi trionfi.

In forme stranamente contrastanti con le sconfinate dimensioni dell'impero mondiale si manifestava d'altronde una crescente disposizione all'idillio, alla contemplazione, al particolare raffinato. Specie i poeti — i famosi *poetae docti* di Alessandria, artisti della tempra di Callimaco (310?-240? a.C.) — asserivano (ed è singolare la modernità di tale visione) che le opere cicliche e le mostruose epopee come le *Argonautiche* non potevano piú meritare fama e considerazione, peraltro da attribuirsi soltanto alla creazione minuta, cesellata e artisticamente raffinata, in una parola all'epillio e all'epigramma.

Da questi atteggiamenti scaturí un nuovo contrasto che non discriminava piú i greci e i barbari, ma opponeva piuttosto gli uomini colti alla massa degli ignoranti. Giungeva cosí a maturazione un processo iniziatosi nel IV secolo, al tempo di Isocrate. Ora si giocò con la tradizione, alla ricerca di variazioni sempre piú eccitanti, cercando di

escogitare piú ingegnosi rifacimenti dei modelli, avventurandosi in misteriose allusioni accessibili soltanto a una ristretta cerchia di eruditi. Si separava inoltre l'espressione poetica dal comune linguaggio quotidiano, provando persino a riesumare, con alto senso dell'arte, gli antichi dialetti; travestiti da sapienti, si andavano esplorando in modo parodistico e ironico il tempo e lo spazio. Di qui le novelle ioniche e (arte tipica di epoche tarde) i romanzi d'avventura e di viaggi; di qui la storia universale e da ultimo il mimo, retaggio della Sicilia, come genere riservato alla rappresentazione dei caratteri, genere fissato da Lisia e perfezionato poi da Teocrito e da Eronda: comari pettegole, gente in processione e pastori. A noi, oggi, l'ellenismo sembra costituire il momento culminante dei contrasti: da una parte il colosso di Rodi, dall'altra l'idillio di Teocrito; qua le colonne d'Ercole, là il minuscolo epigramma; ora l'epitome gigante e lo zibaldone epico, ora la preziosità del particolare; ora l'arte degli iniziati, ora l'affabile ammaestramento delle masse; da un lato, infine, la scienza singola applicata e in particolare l'astronomia, dall'altro lo *studium generale* della biblioteca alessandrina, la cui prima distruzione segna l'avviamento all'arte dell'età imperiale, ultima fase della poesia greca.

Tuttavia — mentre il periodo ellenico e quello attico, quello attico e quello ellenistico, sono nettamente distinguibili l'uno dall'altro nonostante i molteplici addentellati — tenue è la distanza che separa invece l'ellenismo dall'età imperiale, sicché è arbitrario separarli chiaramente. Le tendenze non mutarono nella sostanza: correnti eclettiche e parodistiche, poligrafi eruditi e pragmatici, collezionisti e critici seguitarono a modellare, da Plutarco (46-120) a Luciano (120?-200?), il volto e lo spirito del tempo. Quanto alla svolta verso Occidente, già da tempo il centro di gravità s'era andato spostando progressivamente in direzione di Roma: grazie ai grandi maestri, lo storico Polibio e il filosofo Panezio, la cultura greca vi entrò autorevolmente tramite il circolo degli Scipioni. Sul suolo italico, l'eredità spirituale greca (ridotta sovente a mal partito) venne condensata e custodita in florilegi la cui selezione purtroppo risentí molto dell'enfasi atticista. È vero che la Grecia era diventata ormai una provincia; nondimeno lo spirito ellenico, frammischiato a elementi orientali e giudaici e di lí a poco anche cristiani, trovò asilo sicuro in Roma. Sorsero cosí la seconda sofistica, il neoplatonismo: denominazioni che indicano il carattere imitativo congeniale alla tarda antichità. Ed è un carattere che si addice all'aneddotica d'un autore come Ateneo non meno che a Luciano, il quale seppur con estro parodistico si compiace delle antiche concezioni; ancora, esso contrassegna le compilazioni romanzesche di Eliodoro su temi di vita terrestre, e, in ugual misura, il sincretismo universale di Plotino.

L'eredità greca

Idealità e prototipi, intuizioni senza tempo ed esempi perenni, consegnati all'*hic et nunc* della contingenza, si concretarono nella realtà politica dell'età imperiale. I romani, maestri di pensiero pratico e positivo, estremamente realisti (biografi e ritrattisti, costruttori di strade, giuristi e burocrati), impressero all'insegnamento greco, per tutta

l'estensione dell'*Imperium romanum*, quella forma in cui esso avrebbe potuto conciliarsi con la fede cristiana. Sintesi ardita, cui il mondo greco era predestinato in particolar modo, giacché la sintesi — panorama e congiungimento degli opposti — è congeniale al profondo spirito della grecità. Nella visione ellenica del mondo, infatti, ciò che è interno all'uomo è inseparabile da quanto gli è esterno; e, del pari, esiste un'intima correlazione tra colpa umana e castigo divino, fra *ate* e *tisis*. Gli estremi si compensano: ogni cosa proviene da Zeus — afferma il tragico — e ciò nondimeno l'uomo è e rimane responsabile del proprio agire.

Nessuno si è mai tanto perduto dietro speculazioni astratte quanto i greci, per l'appunto; eppure nessuno fu nel medesimo tempo altrettanto esatto e coerente. Superstizione e scienza, orfismo e culto apollineo s'integrano l'un l'altro non meno che immagine e astrazione, mito e logos, della cui indissolubilità ci parlano ancora le opere di Platone. Sintesi: questo, si badi, non vuol dire un sorvolare disinvolto sui contrasti, quanto invece sinossi di cose disparate, visione globale che ben si salda a quel modo eziologico di giudicare in cui possiamo riconoscere il secondo carattere peculiare della letteratura greca.

Da Omero alla tarda antichità, dalle *Ciprie* — che fanno risalire all'eccesso di popolazione la causa della guerra di Troia — agli *Aitia* (le « Origini ») di Callimaco, fino all'« Uno » di Plotino, la ricerca assillante della « prima causa » resta il massimo problema della poesia ellenica. L'ira di Achille (Omero), la giustizia di Zeus (Esiodo, Solone), l'antagonismo fra greci e barbari (Erodoto), l'infinito, l'acqua e l'aria (Anassimandro, Talete, Anassimene), la lotta (Eraclito), l'accrescimento del potere (Tucidide), il *Noûs* (Anassagora), la *Hybris* (Eschilo e Sofocle): l'infinita varietà dei fenomeni, che si cerca di abbracciare in un unico sguardo, viene ricondotta costantemente a un principio primordiale. Riconoscere l'unità nella molteplicità degli esseri, ridurre a semplicità il complesso, desumere l'invisibile dalle cose visibili, elevarsi dal fenomeno verso l'idea, mostrare la verità che si cela dietro l'apparenza fallace: tutto ciò è ellenico. *Opsis adelon ta phainòmena* (« sembianza di cose oscure sono i fenomeni »): chiarezza dell'indistinto, « manifestazione » è, forse, la parola chiave della letteratura greca.

Walter Jens

LETTERATURA BIZANTINA

Il termine «bizantino» (e quindi la definizione «letteratura bizantina») deriva dal nome dell'antica colonia dorica di Bisanzio sul Bosforo, che nel 330 l'imperatore romano Costantino il Grande (306-337) elevò al rango di seconda capitale dell'impero romano sotto il nuovo nome di Costantinopoli. Costantinopoli si sviluppò rapidamente divenendo la capitale spirituale dell'Oriente e — dopo la caduta di Roma e dell'impero d'Occidente — anche l'unica erede della civiltà dell'impero romano. Dal tempo di Costantino il Grande fino all'annientamento a opera dei turchi ottomani, questo impero romano d'Oriente (o impero «bizantino», come si usò chiamarlo fin dal 395) rimase sempre orgogliosamente consapevole della sua importanza mondiale e delle sue conseguenti responsabilità culturali ed ecumeniche.

La cultura dell'impero romano, con tutti i fenomeni di decadenza che l'avevano accompagnata, aveva portato a un'incredibile mescolanza e fusione dei più svariati orientamenti religiosi e filosofici: dalla dottrina emanazionistica neoplatonica alla religione del sole, dal culto dell'imperatore a concezioni addirittura magiche. L'unità spirituale tra i popoli tanto diversi dell'impero mondiale doveva essere conservata a qualsiasi prezzo. La lingua ufficiale dello stato era bensì il latino, ma in tutta l'ecumene la lingua preferita dai dotti era il greco. Già prima della sua caduta, Roma aveva perso la posizione egemonica in campo culturale: in Occidente a favore delle provincie della Gallia e dell'Africa; in Oriente a favore di Alessandria e della sua antica tradizione ellenistica, a favore di Antiochia, centro commerciale e spirituale dell'ellenizzato mondo siriaco, e a favore di Atene, sede dell'Accademia platonica.

In questa confusa situazione il cristianesimo, maturatosi attraverso lunghe persecuzioni statali e chiarificatrici dispute con le correnti gnostiche, era riuscito a conquistare una notevole autorità morale e spirituale e a creare nella Chiesa un'organizzazione potente e universale. Non rimaneva dunque che un'unica alternativa onde evitare croniche lotte intestine: governare l'impero mondiale di Roma in stretta collaborazione con la Chiesa cristiana. Dopo un ultimo tentativo di annientamento compiuto da Diocleziano (284-305), il successore di quest'ultimo, Costantino il Grande, si decise a inserire la religione cristiana (insieme alla sua potente rappresentante, la Chiesa)

nel mondo ideale e nella struttura organizzativa dell'impero romano. In questo modo la figura dell'imperatore, che era stato venerato come Helios, il sole (Aureliano), o adorato come il figlio di Dio (Diocleziano), perse la sua qualifica divina per acquistare quella di rappresentante terreno, temporale, del Dio cristiano. Nell'anno 325, facendo condannare al Concilio di Nicea l'eresia di Ario, Costantino ristabilí anche l'unità interna della Chiesa; e nel 330, con la fondazione della sua « seconda Roma », egli creò un centro di sviluppo della cultura greca che già verso la fine del IV secolo era destinato a diventare permanente sede imperiale e grande metropoli in concorrenza culturale con Roma. Costantino pose cosí la pietra angolare del gigantesco edificio della civiltà bizantina, un edificio destinato a durare ben mille anni e a riscuotere l'ammirazione del pur renitente e ostile Occidente medioevale.

Funzione culturale della metropoli

Tuttavia, man mano che il progredire della storia faceva di Costantinopoli il centro della politica mondiale, l'eccezionale forza d'attrazione della città, sede del divinizzato istituto imperiale, risucchiava le potenzialità culturali dell'impero e soprattutto le forze letterariamente creative. In effetti la provincia incominciò ben presto a perdere terreno anche sul piano letterario. È vero che fino al IV e V secolo Alessandria e l'Egitto continuarono a produrre una serie di importanti scrittori, e fino al VI secolo la Siria e la Palestina conservarono, al pari di Atene, una certa importanza letteraria; tuttavia nel periodo immediatamente successivo tutti gli scrittori che aspiravano a imporsi nel campo della letteratura si raccolsero attorno al trono imperiale e alle cattedre dei maestri dell'università di Costantinopoli. L'imperatore non era piú soltanto il sovrano onnipotente e il supremo giudice nello stato; era anche l'*arbiter elegantiarum*, la guida e il promotore in tutti i campi delle belle arti, mentre la sua persona veniva presa assai spesso a soggetto delle opere letterarie.

Il progressivo atrofizzarsi della vita culturale nelle provincie fu una delle cause principali della loro sterilità letteraria. Le lettere degli eruditi inviati nelle regioni di provincia come funzionari dell'amministrazione o come vescovi — a esempio Giovanni Mauropode (XI secolo) o Michele Coniate (XII, XIII secolo) — lamentano invariabilmente la « barbarie » e lo squallore spirituale di quei paesi, in cui i loro autori si sentono come esiliati.

In Siria, importante area culturale, si sviluppò già nel III secolo d.C. una rilevante e originale letteratura in aramaico orientale, che si consolidò nei secoli successivi, al tempo delle lotte di religione, e che, dopo la conquista degli arabi, data la separazione politica dalla metropoli, condusse vita completamente autonoma; e lo stesso avvenne, quasi contemporaneamente, nella regione confinaria d'Armenia, mentre in Egitto il greco rimase la lingua della letteratura fino al VII secolo. In molti centri di cultura bizantina dell'Italia meridionale (Palermo, Calabria) sorsero, infine, ancora nel XIII secolo, notevoli opere in lingua greca.

Nonostante queste eccezioni la letteratura bizantina presenta un

carattere spiccatamente metropolitano, anzi l'intimo legame con la capitale costituisce un suo fondamentale tratto distintivo da cui deriva tutta una serie d'importanti conseguenze: in primo luogo la quantità sterminata di encomi all'imperatore, ai membri della famiglia imperiale e ai grandi dignitari, l'inflazione dei componimenti poetici scritti per celebrare le gloriose gesta degli imperatori e l'incomparabile splendore della capitale, l'abbondanza di opere, insomma, che a noi sembrano esprimere soltanto smaccata adulazione. Per capire questi atteggiamenti dobbiamo però cercare d'immaginare l'immensa autorità e il sommo prestigio di cui dovevano godere il vicario di Cristo sul trono di Costantino il Grande e i suoi organi, tutti circonfusi dalla luce « radiante » della potenza e della grazia divine. Le cerimonie (che conosciamo grazie alla descrizione fornitaci dall'imperatore Costantino VII Porfirogenito, X secolo) ci consentono, con le loro acclamazioni d'impronta religiosa e i loro inni alla maestà imperiale, di cogliere alcuni aspetti della struttura spirituale di un mondo apparentemente cosí estraneo a noi. Alla luce di tali conoscenze i patetici encomi dei letterati di corte ci appaiono come creazioni semi-liturgiche non irrigidite in formule sacramentali solo in virtú della legge letteraria della *variatio* e delle ambizioni personali del poeta o del retore. Il poeta e lo scrittore, e in modo particolare lo storiografo, erano convinti di creare le loro opere muovendosi nella sfera di luce irradiata dalla maestà divina; di qui anche il tono dottrinario e altezzoso di tanta letteratura bizantina, che non di rado ci urta. Spesso i dotti della corte gareggiavano in erudizione e cultura, per procacciarsi le grazie dell'imperatore. In questa abbagliante e artificiosa civiltà l'uomo perse l'amore e la sensibilità per la natura che solo raramente venne presa a soggetto di una poesia o di una trattazione filosofica. Lo slancio lirico e la raffinatezza formale furono riservati a temi aulici: all'esaltazione di oggetti d'arte e di opere architettoniche, a oziosi giochi verbali e concettuali.

Inoltre, all'ombra di questa rigida e fredda ortodossia religiosa, il severo atteggiamento del patriarcato (molto vicino al trono dell'imperatore) inaridí in germe ogni impeto della fantasia, ogni slancio teso a un'accettazione positiva e serena della vita. Si spiega cosí perché nella letteratura di Bisanzio abbondino (assai piú che in quelle degli altri paesi dell'Occidente) gli scritti esegetici, le prediche, le opere di edificazione religiosa, ecc., e perché, anche nei casi in cui lasciava liberamente vagare la sua fantasia, il poeta credesse di dover tributare alla salute della propria anima (di fronte al giudice universale che minacciava dall'alto delle cupole delle chiese l'umanità peccatrice) un retorico rosario di devota umiltà e autocontrizione.

Religione e cultura

La letteratura bizantina produsse quindi opere d'importanza mondiale soltanto in pochi campi particolari. Ciò per ragioni ancora piú profonde. La posizione egemonica conferita al cristianesimo da Costantino e dalla sua costruzione politica influí in modo determinante sullo sviluppo spirituale dell'Oriente. Se Dio aveva voluto che la rivelazione conclusiva del Nuovo Patto fosse scritta in lin-

gua greca e se, per sua volontà, il trono del suo rappresentante terreno era stato innalzato nel centro dell'area linguistica greca, ciò voleva dire che il « popolo greco era il popolo eletto del Nuovo Patto », che « la lingua dei Vangeli era il mezzo scelto da Dio per esprimere ogni tipo di logos », e che il patrimonio spirituale ereditato dalla letteratura antica e trasferito in quella cristiana nel corso delle contese sul problema cristologico doveva ormai essere considerato come completo e quindi anche intoccabile per volontà divina. Tra le persone colte (tanto tra chi esercitava la letteratura in modo creativo quanto nella grande massa di coloro che si limitavano a recepirla) questa convinzione fece nascere un complesso di superiorità che spinse i bizantini ad aggrapparsi — con tenace ostilità a ogni progresso — alle forme di pensiero e di lingua elaborate dall'ellenismo, rendendosi conseguentemente impermeabili al patrimonio concettuale e letterario degli altri popoli.

Mentre la lingua d'uso quotidiano si evolveva nell'attuale neogreco, secondo uno sviluppo analogo a quello che dal latino volgare stava portando ai vari idiomi romanzi, la letteratura rimase attaccata a una struttura linguistica ormai incomprensibile alle grandi masse e artificiosamente fedele al greco ellenistico, indulgendo — talvolta a sproposito e sulla base di equivoci — a intonazioni d'impronta atticizzante. La *mímesis* (imitazione degli antichi) divenne il principio informatore di tutti i generi a cui fu concessa la cittadinanza in campo letterario. Nella poesia e nella predica scomparvero quasi totalmente i toni autentici, dettati da quel sentimento spontaneo e naturale che sgorga direttamente dal cuore. Alla crescente sopravvalutazione della forma, corrispose una crescente atrofizzazione del gusto per l'originalità del contenuto e per l'invenzione; il virtuosismo nella tecnica versificatoria e nella padronanza della retorica divenne fine a sé stesso, anche nei casi in cui il tema riguardava discipline come l'astronomia, la grammatica o la giurisprudenza. D'altro canto, la coscienza di possedere il monopolio della sapienza antica portò a quella sopravvalutazione dell'erudizione di cui abbiamo già parlato e che si manifestò nell'affettazione dotta di molti scrittori bizantini (per il resto stimabili), e inoltre in quella mania del commento che non risparmiò neppure letterati del rango di uno Tzetze (XII secolo), il quale ritenne necessario illustrare le proprie lettere con commentari in versi brulicanti d'incomprensibili allusioni erudite.

La tendenza dei bizantini all'erudizione, unita al loro penetrante razionalismo (che, in tipica e singolare contraddizione con la loro religiosità volta al trascendente e al mistico, li induceva a credere di potersi avvicinare ai segreti del divino e della natura con ingenuo e piatto oggettivismo) e al loro innato individualismo (sempre pronto a insorgere contro i limiti e i freni dettati dall'ortodossia politica ed ecclesiastica), spiega in parte l'infelice sdoppiamento di molte delle loro opere letterarie, sdoppiamento che si esprime nell'immediata giustapposizione di devozione cristiana e gusto per lo scherzo mordace, totalmente privo di superiore umorismo. In particolare, il fatto che i bizantini abbiano prodotto una ricca poesia d'amore soltanto nei primi secoli e che piú tardi la genuina ispirazione lirica sia stata confinata nell'ambito di una poesia epigrammatica (pur importante e arguta) e di una grandiosa innografia religiosa, dipende appunto sia dal razionalismo della cultura bizantina sia dal suo ascetismo ossessionato dall'idea del rendiconto dei peccati che attende l'uomo nell'aldilà.

L'erudizione

A chi tenta di capire questi fatti tenendo conto del peso esercitato dall'ideologia dominante, della sua capacità di imprimere a tutti i fenomeni un carattere unitario, della storia dello sviluppo culturale, nonché delle particolari caratteristiche della popolazione dell'impero bizantino (senza dimenticare inoltre che molte tra le tendenze a cui abbiamo accennato — e soprattutto quella alla sopravvalutazione dell'ornamento retorico, all'abuso della forma poetica — erano già avvertibili nella letteratura ellenistica dell'età imperiale), non sfuggiranno certo i meriti evidenti che la letteratura bizantina presenta accanto ai suoi difetti.

La fede nella missione divina dell'impero romano-cristiano di nazionalità greca spinse la storiografia bizantina ad attenersi (fino alla caduta dell'impero d'Oriente e salvo brevi interruzioni) alle migliori tradizioni della storia romana; si deve appunto a questa fedeltà se essa riesce a guidarci cosí bene attraverso quasi tutti i secoli della storia bizantina. Nell'Europa occidentale, opere degne di reggere il confronto con quelle della storiografia bizantina sono state prodotte solo a partire dal secolo XII. La lunga serie degli storici che si sentirono chiamati a tramandare ai posteri i *Gesta Dei per Romanos* (e cioè le gesta compiute da Dio attraverso la mediazione dei bizantini) comincia nel VI secolo con Procopio di Cesarea, Agazia, Menandro ed Evagrio Scolastico, prosegue con Teofilatto Simocatta (VII secolo), col patriarca Niceforo (IX secolo), con Genesio e Leone Diacono (X secolo), Michele Psello e Michele Attaliate (XI secolo), Niceforo Briennio, la principessa imperiale Anna Comnena e Giovanni Cínnamo (XII secolo), Niceta Coniate e Giorgio Pachimere (XIII secolo), e arriva a Niceforo Grégora, uomo di cultura universale, e all'imperatore Giovanni VI Cantacuzeno (XIV secolo), per concludersi infine nel XV secolo con Laonico Calcòndila, Duca, Giorgio Sfranze e Critobulo. Tutti questi storici si sforzarono d'illustrare il corso ininterrotto e concatenato della storia dell'impero in una lingua non sempre curata ma sempre profondamente rispettata. Dobbiamo al tipico razionalismo bizantino non solo la possibilità di cogliere e seguire panoramicamente lo svolgimento della storia dell'impero d'Oriente, ma anche importanti informazioni e notizie su numerosi popoli vicini (europei e asiatici), notizie che spesso sono le uniche su cui possiamo basarci per quel periodo.

Il già ricordato tradizionalismo dei bizantini, la loro ambizione di eguagliare i modelli dell'antichità classica hanno contribuito anche alla conservazione delle opere piú importanti dell'antica letteratura greca, da essi considerata esemplare. Il loro razionalismo invece (basti pensare, a questo proposito, alla massima enunciata da Costantino VII Porfirogenito nella prefazione alla sua grande raccolta di *excerpta*: per l'umanità sarebbe piú vantaggioso possedere una scelta delle opere migliori piuttosto che una sterminata quantità di scritti di valore ineguale) ci ha privati di molti documenti let-

terari che oggi saremmo lieti di possedere. In ogni caso lo spiccato scolasticismo bizantino ha avuto il merito di farci pervenire, a volte felicemente ampliati e accresciuti da esimi dotti bizantini quali Eustazio di Tessalonica (fine del XII secolo) o Massimo Planude (inizio del XIV secolo), gli « scolii » o spiegazioni che gli eruditi alessandrini del III e IV secolo a.C. avevano accluso ai testi antichi e senza i quali molte delle opere letterarie dell'antichità classica ci rimarrebbero incomprensibili.

Nell'Oriente greco, ancor piú che in Occidente, la filosofia rimase l'*ancilla theologiae*, e come tale si ridusse sostanzialmente a commentare in senso neoplatonico gli scritti aristotelici. Gli spiriti liberi che in qualche parte del vasto impero bizantino si azzardarono a proporre filosofemi non riconducibili alla esegesi delle scritture, non dovettero mai attendere molto la loro condanna per eresia (citiamo come esempio Giovanni Italo, XI secolo). Nonostante questo sistematico soffocamento di ogni progresso nel campo del pensiero filosofico, furono tuttavia proprio i bizantini che, nel IV e V secolo, riuscirono a conferire, grazie alle loro doti speculative, una salda e sistematica struttura filosofica alla dottrina cristiana (concepita in origine come semplice legge morale e mero ordinamento etico della vita) e a permettere quindi al cristianesimo di sostenere e vincere il secolare confronto con le altre religioni e concezioni del mondo.

Dalla stessa vocazione speculativa sorse anche la mistica dello Pseudo Dionigi (V-VI secolo), che, a partire dal IX secolo, divenne la fonte di un ideale religioso importantissimo sul piano della storia spirituale (e non solo dell'Oriente ma anche dell'Occidente cristiano) e a cui si ispirò tutta una schiera di importanti mistici locali (Simeone il Nuovo Teologo, nel X secolo; Nicola Cabasilla, nel XIV secolo).

Questa onnipresente religiosità costituí il tessuto germinativo da cui si sviluppò una poesia ecclesiastica ricca di profonda ispirazione interiore, formalmente assai varia e paragonabile, per il suo contenuto religioso, all'innografia occidentale. Il nome piú noto tra i cultori di questo genere è quello di Romano il Melode (VI secolo).

Poesia popolare

La poesia bizantina piú vicina al nostro gusto è quella d'impronta e intonazione popolare. Scritta in greco volgare, vale a dire nella lingua d'uso quotidiano, e sviluppatasi per organica e naturale evoluzione, essa si avvale del verso popolare, il cosiddetto pentadecasillabo, originale creazione metrica dei bizantini. Venne fissata per iscritto solo a partire dal '300 e, anche allora, solo sporadicamente e, per cosí dire, clandestinamente. Alle opere di questo tipo, che, cioè, correvano sulla bocca del popolo, non veniva infatti riconosciuta alcuna dignità letteraria, mentre i dotti e le autorità ecclesiastiche (che in genere controllavano l'attività degli scribi) le escludevano dal patrimonio di opere da tramandare ai posteri a causa del loro contenuto per lo piú profano e talvolta erotico, ma specialmente della loro lingua che consideravano stilisticamente « inferiore ».

A parte il fantasioso e ampio poema *Digenis Akritas*, il cui protagonista è la personificazione dei coraggiosi soldati che combattevano, quasi abbandonati a sé stessi, sui pericolanti confini dell'Eufrate, questa letteratura abbraccia un notevole numero di rielaborazioni epiche e di soggetti popolari, nonché antichi poemi eroici adattati alle concezioni medioevali, come l'*Achilleide bizantina*, e inoltre favole di animali, con satire sulle condizioni o sugli avvenimenti del tempo e romantici racconti in versi, come *Beltandro e Crisanza*, *Libistro e Rodamne*, *Imberio e Margarona*. Queste opere dimostrano che quando si sentiva libero dai ceppi di una tradizione formale irrigidita e intoccabile, il popolo greco non aveva perso né la vivacità inventiva né l'intensità epico-narrativa.

Isolamento dall'Occidente

Nonostante l'incontestata superiorità della letteratura bizantina sulle contemporanee letterature occidentali e a dispetto dell'ammirazione tributata in Occidente alla civiltà di Bisanzio, gli influssi reciproci furono scarsi. È lecito pensare che un certo contatto, anche se non piú strettissimo, tra la letteratura greca della parte orientale dell'impero e quella latina della parte occidentale, si sia conservato almeno fino a che il mondo romano continuò a produrre poeti bilingui come Claudiano (370?-404?), fino a che gli scrittori greci colti continuarono a scrivere un latino perfetto come quello di Ammiano Marcellino (n. 330?) e fino a che alla corte bizantina continuarono a risuonare in lode dell'imperatore esametri latini come quelli di Corippo (seconda metà del VI secolo). Senonché mentre il mondo greco, spinto dalla sua presunzione, andava progressivamente allontanandosi da quello latino, in Occidente la conoscenza del greco si faceva sempre piú rara fino a scomparire del tutto con le invasioni dei barbari. Già all'epoca delle dispute cristologiche del IV e V secolo la conoscenza reciproca degli scritti patristici risulta sorprendentemente scarsa; in questo periodo anche quel poco che i padri latini conoscono dei greci non è tanto un frutto della conoscenza del greco (limitata a cerchie ristrettissime) quanto delle traduzioni di un Gerolamo (347?-420) o di un Rufino (345?-411); mentre ciò che i padri della Chiesa bizantina dimostrano di sapere sul conto dei latini non è degno neppure di essere preso in considerazione (le citazioni che compaiono qua e là potrebbero derivare da florilegi o dagli atti dei concili imperiali, per i quali si usava tradurre espressamente i passi citati).

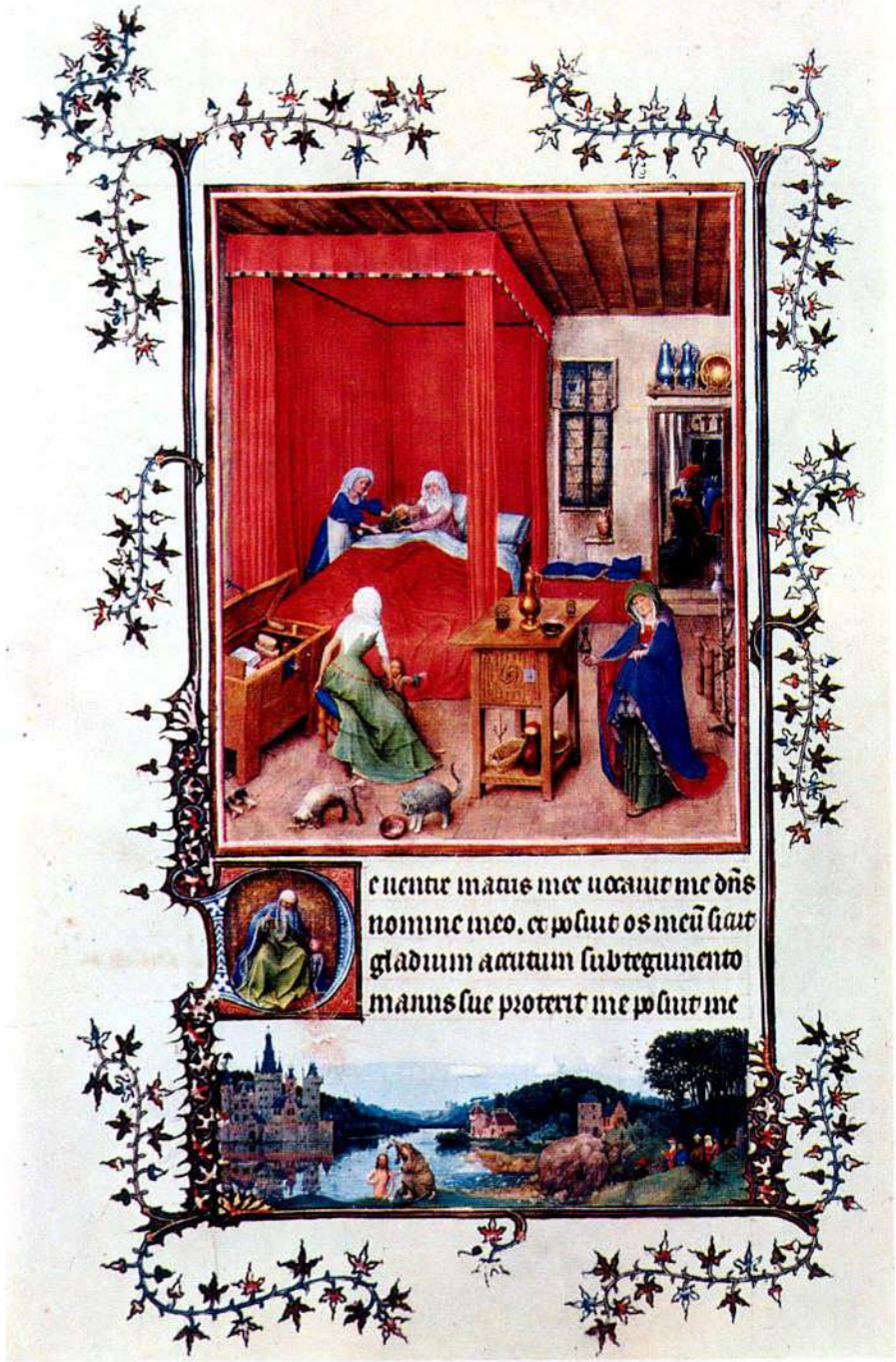
Solo nel periodo dei negoziati per l'unificazione (dalla metà del '200 fino al '400) l'Oriente greco provvide alla traduzione dell'*opera omnia* di Agostino e di pochi altri padri della Chiesa. Ma anche questa iniziativa rimase senza effetti concreti. Maggiore peso ebbe il già citato ingresso dello Pseudo Dionigi nella sfera della teologia occidentale; nell'anno 827 un manoscritto di questo mistico fu portato da una missione bizantina alla corte carolingia e successivamente tradotto in latino da Ilduino e Scoto Eriugena.

Anche il sistematizzatore della dogmatica orientale, Giovanni Damasceno (675?-749), esercitò un certo influsso sulla teologia occidentale grazie alla traduzione di Burgundio da Pisa e alla mediazione di Pietro Lombardo. Piú frequenti e piú avvertibili furono

gli scambi al livello «inferiore» della poesia popolare. Furono soprattutto i legami intrecciati durante le crociate a permettere un vivace commercio di soggetti di leggende, motivi favolistici e anche poemi interi. La mancanza di profondi e duraturi contatti letterari non fu che il sintomo — e per buona parte anche la causa — del solco che andava progressivamente separando (salvo brevi periodi di ripresa dei rapporti) l'Europa occidentale da quella orientale.

Incomparabilmente piú forte fu in effetti l'influsso esercitato dalla letteratura bizantina sui popoli dell'Europa orientale, specie su tutto il mondo slavo. In Bulgaria, in Serbia e — dalla conversione del principe Vladimir (988) in poi — anche in Russia, i missionari bizantini portarono, oltre alla Bibbia e ai libri liturgici, le prediche dei loro famosi oratori ufficiali, e le loro opere storiografiche improntate allo spirito della teocrazia bizantina; introdussero cosí negli animi aperti e ricettivi dei nuovi convertiti le concezioni del loro mondo. Piú tardi, e per secoli, i piú grandi dignitari della Chiesa bulgara e russa vennero scelti tra il nutrito gruppo dei chierici di Bisanzio, il che rafforzò l'influsso della letteratura bizantina, cui allora non era possibile contrapporne uno occidentale altrettanto forte. Le innumerevoli traduzioni resero anzi talmente vasta e profonda questa azione da trasformarla in un indelebile marchio spirituale. In tutto l'Oriente europeo le grandi masse popolari hanno infatti conservato fino a oggi, sotto la moderna vernice illuministica, l'originaria impronta bizantina. Questa conquista spirituale rappresenta il piú grande successo mondiale riportato dalla letteratura di Bisanzio e basta da sola ad assicurarle la nostra attenzione e il nostro studio.

Franz Dölger



Jan van Eyck: Nascita del Battista. *Torino, Museo Civico.*

PATRISTICA GRECA

La patristica (o patrologia) prende nome dai Padri che, a cavallo tra la tarda antichità e il medioevo, crearono e coltivarono questa sezione particolare e marginale della letteratura. L'idea della « paternità » spirituale e della sua importanza come stadio particolare nello sviluppo dello spirito deriva da antichissime concezioni orientali — soprattutto egizie e babilonesi — secondo le quali l'insostituibile patrimonio di esperienza e di sapienza dei « padri » doveva essere consegnato e trasmesso ai « figli » in ispirito. Fu appunto in questo senso che la rivelazione, di cui gli apostoli erano stati i diretti depositari e che si era conclusa con gli scritti giovannei, venne trasmessa dai padri greci (a cui, agli inizi, anche i padri latini dovettero la loro sapienza) ai posteri, o meglio da un « padre » all'altro, vale a dire da un maestro di riconosciuta autorità e santità a quello immediatamente successivo; e ciò fino alla metà circa del secolo VIII, quando Giovanni Damasceno raccolse e organizzò in sistema la dottrina autentica, vale a dire gli insegnamenti di Cristo interpretati attraverso il continuo confronto con le teorie degli ebrei, dei pagani e degli eretici e conservati nella loro originaria purezza.

Mentre nella parte occidentale dell'ecumene il vero e proprio sviluppo dei contenuti di fede del cristianesimo incominciò solo con la scolastica e con le prime discussioni sui vari dogmi e sui vari problemi esegetici ed etici, nella parte orientale la tradizione venne subito fissata e definita con estrema precisione nella forma che era destinata a conservare nei secoli a venire. « Io non devo aggiungere nulla di mio », dichiarò in effetti Giovanni Damasceno nella sua *Fonte della conoscenza*, che è una sorta di ricapitolazione e sintesi dei risultati del travaglio spirituale di sette secoli di pensiero cristiano-orientale. Da quel momento in poi la libera discussione dei temi religiosi, fondata su un'autonoma interpretazione critica delle scritture e sulla consequenzialità logica dei giudizi, passò in second'ordine mentre il richiamo all'autorità dei Padri andava progressivamente assumendo il valore d'incontestabile dimostrazione. I detti dei Padri vennero riuniti in raccolte (*chreseis*), ma alla forza dimostrativa delle loro argomentazioni si andò progressivamente sostituendo quella asseverativa delle citazioni e dell'importanza degli autori da cui queste erano tratte.

I primi secoli

Sebbene strettamente limitata alla sfera spirituale della vita ecclesiastica, la patristica greca non manca tuttavia di un suo spiccato profilo letterario. A seconda del fine concreto cui erano destinate, le singole opere si attenevano formalmente al genere corrispondente della letteratura ellenistica, e ciò in omaggio al principio della continuità delle leggi formali: la predica imitava la diatriba, l'esegesi lo scolio, il racconto sacro il romanzo, lo scritto polemico il *pamphlet* filosofico. I grandi maestri della letteratura di questo periodo — come Basilio, Gregorio di Nazianzo e Giovanni Crisostomo — furono uomini che avevano frequentato le scuole superiori di Costantinopoli, Atene, Alessandria e Berito e che erano stati allievi dei piú famosi maestri pagani.

A parte il carattere, per lo piú edificante o ascetico, dei contenuti, e la scelta dei vocaboli (che è influenzata dal greco della Bibbia), la lingua della letteratura patristica è generalmente una *koiné* d'uso, molto curata e per nulla priva di aspirazioni ornamentali, una lingua che accampa pretese letterarie e che è pronta a misurarsi orgogliosamente con la rivale letteratura profana. All'inizio i Padri avevano scritto sotto la spinta della necessità pratica (Ignazio sotto l'imperatore Traiano; Policarpo verso la metà del II secolo), e cioè per difendere la fede da pericolosi attacchi esterni, ma già in questo periodo le loro opere — concepite in genere per fini apologetici — avevano assunto un carattere spiccatamente scientifico. In effetti essi dovevano opporsi ad antagonisti spiritualmente agguerriti e importanti che, come gli apostoli del movimento gnostico (Bardesane e Basilide, a esempio), disponevano di una cultura filosofica universale.

Contro i nemici del cristianesimo si scagliarono soprattutto Ireneo di Lione (135?-200?), che confutò la concezione dualistica del mondo, Teofilo di Antiochia (II secolo), che elaborò una teoria del Logos in cui si avverte una profonda ispirazione filosofica, e Origene (185-252?), il piú grande dotto dell'antichità cristiana. Nonostante la condanna della Chiesa ufficiale, Origene continuò a proiettare la sua ombra gigantesca su tutte le piú importanti concezioni teologiche. Discepolo dell'ultimo neoplatonico, Ammonio Sacca, egli propagandò la teoria dell'eterna emanazione divina, quella della preesistenza dell'anima al corpo e quella della apocatastasi, vale a dire della redenzione finale estesa anche ai dannati. In quanto propugnatore dell'ascesi egli preparò la strada al monachesimo che, nel IV secolo, sant'Atanasio (295?-373) descrisse, nella sua *Vita di sant'Antonio*, come ideale di vita ascetica nella solitudine del deserto, e a cui nel VI secolo s'ispirarono le biografie di monaci di Cirillo di Scitopoli (514-557) e di Sofronio (560?-638). Capolavoro di Origene è lo scritto contro il neoplatonico Celso.

All'inizio del IV secolo, dopo l'ondata di persecuzioni anticristiane che infuriò a cavallo tra il 200 e il 300 dell'era cristiana, la storiografia trovò nella Chiesa un adeguato oggetto di studi e in Eusebio di Cesarea (260?-339?) un eminente cultore. Eusebio fu il vero fondatore della storiografia ecclesiastica che venne poi sviluppata da Socrate Scolastico, Sozomeno e Teodoreto di Ciro. Costantino il Grande aveva dunque appena fatto uscire il cristianesimo dalle catacombe in cui si era rifugiato, che già la letteratura cristiana era divenuta un fattore importante nella vita spirituale greca.

Il Concilio di Nicea (325) segnò una svolta importante nella storia della letteratura patristica. La politica religiosa degli imperatori, da Costantino il Grande (306-337) a Teodosio (379-395), elevò il cristianesimo a religione ufficiale e mise a disposizione dei vescovi importanti strumenti del potere statale. Molti alti funzionari decisero di convertirsi alla nuova fede e il loro esempio fu seguito da una massa via via crescente di persone colte. In questo periodo iniziarono anche le contese sui dogmi fondamentali della Trinità e della natura di Cristo, mentre venivano avviate le prime indagini filosofiche sulle verità bibliche, le prime elaborazioni speculative dei contenuti della fede, e nasceva inoltre uno stile specificamente patristico, fondato sull'espressione stilisticamente efficace dei pensieri religiosi e sulla precisazione della terminologia linguistica, vale a dire sulla trasformazione della lingua quotidiana, originariamente semplice, schietta, tesa solo alla comunicazione di una visione etica della vita, in un linguaggio profondamente meditato sul piano logico e accettato come valido anche dai ceti colti. In questa forma la lingua dei Padri poté conquistare la corte imperiale e gli ambienti degli alti dignitari permettendo cosí alle dottrine cristiane di diffondersi al vertice dello stato, nei circoli socialmente determinanti e tra i ceti benpensanti. Questa svolta, dovuta anche alla cura che i Padri dedicarono al problema della lingua, fu decisiva per la definitiva vittoria sull'ellenismo, il quale era ancora potente, esercitava un influsso determinante sull'atmosfera culturale dell'epoca (soprattutto attraverso i suoi esponenti d'indirizzo prevalentemente neoplatonico) e aveva trovato in un intelligente imperatore — Giuliano l'Apostata (361-363) — un convinto alleato, capace di mettere ancora una volta a repentaglio l'esistenza stessa del cristianesimo.

I luminari di Cappadocia

I tre «luminari di Cappadocia» (come i greci sono soliti definire Basilio, Gregorio di Nazianzo e Gregorio di Nissa, ai quali ancor oggi tributano un particolare culto liturgico) comparvero proprio in questa fase storica.

Basilio (330?-379) compí i suoi studi nelle scuole superiori di Cesarea di Cappadocia, di Costantinopoli e di Atene, e dopo anni di vita ascetica condotta insieme al suo compagno di studi Gregorio di Nazianzo, divenne arcivescovo di Cesarea. Fu uno dei piú fieri oppositori dell'eresia ariana in tutte le sue versioni. La sua opera tese a utilizzare praticamente le verità della fede. Con la sua influente parola Basilio ridusse al silenzio gli zelatori che vedevano nella cultura classica una forza ostile al cristianesimo, sicché, grazie alla sua difesa del principio della conciliabilità tra cristianesimo e classicismo, lo si può considerare come il padre di quella *humanitas christiana* che doveva diventare norma di vita cristiana e quindi fondamento della nostra attuale cultura. Creando una serie di precise regole monastiche Basilio ricondusse a una vita comunitaria e quindi «sociale» i monaci, che fino a quel momento erano vissuti totalmente estranei alla società

nella solitudine dei deserti. Si deve alla sua opera se — almeno in Occidente — gli ordini monastici divennero i depositari di una grande cultura religiosa.

Come Basilio, anche Gregorio di Nazianzo (330?-390?) compí i suoi studi a Cesarea di Cappadocia e ad Atene, ma in piú frequentò le scuole cristiane di Cesarea di Palestina e di Alessandria. Gregorio venne chiamato a ricoprire la carica di vescovo di Sasima dal suo amico Basilio, ma quando, nel 379, l'imperatore Teodosio lo elevò al seggio di patriarca di Costantinopoli, egli si accorse di non avere alcuna vocazione alla politica ecclesiastica. Ben presto la sua natura introversa, portata soprattutto alla contemplazione, lo indusse a dimettersi e a ritirarsi nella sua patria per potersi dedicare alla prediletta attività letteraria in cui eccelse per la padronanza dell'arte retorica e del linguaggio poetico. Gregorio di Nazianzo compose un'ampia autobiografia in versi. Importanti sono le sue numerosissime prediche ed epistole, al cui patrimonio di riflessiva sapienza e di levigata oratoria ecclesiastica i Padri posteriori attinsero abbondantemente.

Terzo accanto a questi due grandi Padri, fu Gregorio di Nissa (335?-394) fratello di Basilio. Fornito di un'accurata cultura teologico-filosofica e di una ricca esperienza di lotta contro gli eretici (Eunomio), rivelò anch'egli un grande talento speculativo.

Attorno a questa triade, nel firmamento della patristica del IV secolo brillò un'intera pleiade di eminenti scrittori ecclesiastici, tra i quali vanno ricordati Eustazio di Antiochia (m. 337), Cirillo di Gerusalemme (315?-386), Apollinare di Laodicea (310?-390?) e Epifanio di Salamina (310?-403).

Controversie teologiche

La fine del IV secolo e l'inizio del V (e cioè l'epoca della fioritura della letteratura patristica) segnarono il momento culminante nelle controversie teologiche, nella lotta contro Ario e i suoi aderenti, contro il macedonianismo, il nestorianismo, il monofisismo (il piú pericoloso nemico dell'ortodossia), e cioè contro tutte le teorie che compromettevano il dogma trinitario e quello dell'unità umano-divina della persona di Cristo, sia privilegiando la natura umana (come l'arianesimo), sia privilegiando quella divina (come il monofisismo), sia accentuandone il distacco e la reciproca estraneità (come il nestorianismo), sia infine contestando (come il macedonianismo) la natura divina dello Spirito Santo.

Bisogna però notare, a questo proposito, che gli eretici condannati dalla Chiesa non si mostrarono in genere meno dotati dei loro antagonisti in fatto di ricchezza di pensiero, acutezza mentale e padronanza linguistica.

Le contese sui dogmi si svilupparono specialmente attraverso le controversie tra due diverse scuole teologiche, la prima delle quali, fondata ad Alessandria nel 180 da Panteno e successivamente sviluppata da un discepolo di questi, Clemente Alessandrino (mente enciclopedica, autore di opere decisive per lo sviluppo della cultura cristiana), si basava sul principio dell'esegesi scritturistica e sul metodo interpretativo allegorico-filosofico-speculativo sostenuto da Origene e da Cirillo (su questo fertile vivaio della teologia orientale influirono infatti

Origene — sia pure per breve tempo — Atanasio, uno dei principali avversari di Ario, e infine Cirillo, patriarca di Alessandria, (370?-444); mentre la seconda, quella di Antiochia, propugnava un'interpretazione letteralmente e grammaticalmente fedele, oggettiva e concreta dei contenuti rivelati della fede. Queste divergenze, solo apparentemente metodologiche, toccavano in realtà il cuore della dottrina cristiana e spiegano le differenze tra le varie interpretazioni che di quest'ultima diedero i Padri.

Dalla scuola antiochiana, destinata alla fine a soccombere, uscirono importanti e influenti maestri, tra cui Diodoro di Tarso (330?-392?), Teodoreto di Ciro (393?-458) e in particolare Nestorio, patriarca di Costantinopoli (m. 450?). Nella disputa sui dogmi cristologici esplosa al Concilio di Efeso (431), Nestorio fu battuto dal suo antagonista Cirillo di Alessandria (che era guidato prevalentemente da considerazioni di politica ecclesiastica e si serví di strumenti polemici estremamente efficaci) e, forse a torto, passò nella storia medioevale della Chiesa come l'« arcieretico ». Nestorio aveva distinto piú nettamente le due nature di Cristo di quanto non avesse fatto Cirillo che però, con la sua formula, aveva di fatto aperto la strada alla teoria monofisita e aveva vinto soprattutto per le sue superiori doti oratorie. Il divario, non solubile con mezzi razionali, tra « persona » e « natura » in Cristo, costrinse entrambe le parti a fornire definizioni sempre piú precise e portò infine alla formulazione del nuovo (e non univocamente inteso) concetto di ipostasi.

La tendenza monofisita, evidente negli scritti di Cirillo, venne immediatamente accolta e sviluppata dall'archimandrita Eutichio di Costantinopoli, che fu condannato al Concilio di Calcedonia (451). Nonostante la presa di posizione della Chiesa ufficiale, il monofisismo sopravvisse in Egitto e in Siria (Palestina) e si sviluppò sotto la guida di eminenti maestri spirituali (come Severo di Antiochia, 465-538), rendendo, all'inizio del secolo VII, notevolmente piú facile il passaggio di queste due provincie nella sfera ideale della cultura araba. L'« eresia » di Nestorio continuò invece a covare sotto la cenere nella parte orientale dell'Asia Minore dove costituí, con il suo principio dualistico, uno dei fondamenti del paolicianismo, che a sua volta, nella nuova forma di bogomilismo e, successivamente, come dottrina dei catari, si diffuse in Bulgaria, Bosnia, Italia settentrionale e Francia meridionale, fino a diventare una minaccia quasi mortale anche per l'ortodossia occidentale. Influenzate dalla tendenza gnostica del manicheismo, queste dottrine propugnavano un radicale distacco dal mondo fisico che ritenevano creato da un dio « malvagio ».

Un tentativo di compromesso fu il monotelismo, teoria secondo cui in Cristo, indipendentemente dalle sue due nature, avrebbe agito un'unica volontà. Contro gli attacchi di questa dottrina la tesi ortodossa fu difesa soprattutto da Massimo il Confessore (580?-662), acuto conoscitore e disquisitore dei dogmi, e al tempo stesso mistico profondo, il cui stile turgido e oscuro mette a dura prova la comprensione del lettore. Nonostante il perfetto rilievo della lingua di questo autore (già chiaramente consolidata sul piano terminologico), la letteratura del periodo dimostra che ci siamo ormai lasciati alle spalle il momento migliore della patristica, quello caratterizzato dalla chiarezza dell'esposizione e dalla semplicità e schiettezza dell'espressione.

La tarda patristica

Nella storia della patristica il Concilio di Calcedonia (451) segna una svolta decisiva. Dopo di esso i Padri non centrano piú i loro scritti su questioni riguardanti il problema della Trinità o della natura di Cristo, mentre lo stile incomincia a manifestare fondamentali trasformazioni. Fino a quel momento le disquisizioni teologiche erano state condotte soprattutto in forma letteraria, come argomentazioni e contro-argomentazioni logiche e dialettiche; da allora in poi invece si tende sempre piú a richiamarsi agli scritti patristici piú antichi e a citare i Padri stessi come testimoni classici di una genuina tradizione ecclesiastica; anzi si cerca di risolvere le divergenze dogmatiche — quando sorgono — non mediante argomentazioni ma mediante citazioni.

Dalla massa, in continua espansione, degli scialbi imitatori degli scritti esegetici anteriori e dei commentatori delle opere teologiche è raro ormai che emergano Padri dotati di una spiccata personalità. Vanno ricordati: l'imperatore Giustiniano I (527-565) che in ampi trattati sul problema dell'ortodossia attacca alcuni scritti della scuola di Antiochia (è probabile tuttavia che le sue opere di alta erudizione non siano state composte da lui ma da uno dei suoi vescovi: Teodoro Aschida); Leonzio di Bisanzio (VI secolo), i cui scritti, notevoli per il carattere oggettivo e aristotelico delle argomentazioni logiche, sono talmente affini a quelli della scolastica da far pensare che, ove il loro stile avesse fatto scuola, lo sviluppo della teologia bizantina avrebbe forse potuto seguire una via analoga a quella della teologia occidentale; e infine quello sconosciuto ma geniale teologo che si cela sotto lo pseudonimo di Dionigi l'Areopagita (nome di un compagno dell'apostolo Paolo), autore di trattati che diventeranno basilari per la mistica medioevale (e non soltanto per quella orientale ma anche — dopo il IX secolo — per quella occidentale).

La patristica greca in senso stretto termina con Giovanni Damasceno (675?-749), l'ultimo teologo universale della cristianità orientale. Nella *Fonte della conoscenza*, con un prodigioso sforzo costruttivo, Giovanni Damasceno trasforma in un sistema compiuto e definito la dottrina cristiana e sistematizza la teoria della salvazione ricorrendo a un'interpretazione platonizzante di Aristotele. Attraverso Pietro Lombardo e Tommaso d'Aquino la sua sistemazione teorica del cristianesimo (scritta in una *koiné* ecclesiastica molto elevata e schietta, che risente dell'insegnamento di Gregorio di Nazianzo) influirà anche sulla scolastica occidentale.

La decadenza

L'influsso della letteratura patristica si estende anche al periodo immediatamente successivo. Durante la disputa sulla legittimità della venerazione delle immagini di Cristo e dei santi, la cosiddetta questione iconoclastica (726-843), entrambe le parti attingono abbondantemente all'arsenale di argomentazioni creatosi nel corso delle controversie tra la dottrina duofisita e quella monofisita. Anche in questa occasione, infatti, il problema tocca nuovamente la questione fondamentale della duplicità o unità della natura di Cristo, poiché se si dovesse concludere che la natura di Cristo è unica (e quindi soltanto divina) la sua immagine non potrebbe ovviamente venir riprodotta. Nei suoi celebri discorsi sulle icone, Giovanni Damasceno si pronuncia inequivocabilmente a favore della sacralità delle immagini; ma la disputa si risolve a favore della legittimità della raffigurazione di Cristo e dei santi anche perché il gusto (ereditato dall'ellenismo classico) per la rappresentazione artistica di nobili e idealizzate figure umane prevale su considerazioni di ordine piú strettamente ascetico.

Anche la successiva controversia dogmatica — procrattasi dal secolo XIII al XV — sull'origine dello Spirito Santo non sarà altro che la prosecuzione della disputa del IV secolo sul problema della Trinità. Ma il valore letterario degli scritti polemici che ne deriveranno (basati per lo piú su raccolte di *chresmòi*, detti aurei dei Padri), non merita grande considerazione.

A Bisanzio nascerà ancora un unico movimento religioso importante: il palamismo o esicasmo, che affronterà il problema della natura «creata» o «increata» della luce che avrebbe trasfigurato Cristo sul monte Tabor.

Nel corso del secolo XIV, tra i monaci del monte Athos, roccaforte dell'ascetismo e della mistica ortodossa, si era diffusa una pratica di preghiera legata a singolari tecniche di tipo yoga, come la disciplina del respiro, con l'aiuto delle quali essi aspiravano alla percezione della luce increata che aveva accompagnato la trasfigurazione di Cristo sul Tabor. Si cercava, in un certo senso, di rendere manifesto e visibile il misterioso potere radiante dell'essere divino. Questa concezione della preghiera viene consolidata da Gregorio Palamàs (1296?-1359) in una teoria mistico-filosofica secondo la quale Dio deve bensí essere considerato come unità assoluta, ma come un'unità che si «manifesta» anche nelle diverse emanazioni del suo essere (una delle quali è appunto la luce del monte Tabor).

Il problema, a prima vista non completamente chiaro e forse persino, almeno apparentemente, pedantesco, conduce in effetti alle piú sublimi questioni teologiche (essenza della divinità e forme delle sue manifestazioni) e viene perciò ampiamente affrontato durante tutto il secolo. Anche queste numerose opere polemiche, che ripetono sempre gli stessi argomenti, non hanno un grande valore letterario. Un confronto con gli scritti patristici del IV secolo ci può far constatare come l'antica forza creativa di questa letteratura si sia ormai indebolita e come la sua originalità sia andata perduta sotto l'azione narcotizzante del tenace e assoluto tradizionalismo bizantino.

Non si può tralasciare un ultimo accenno all'influsso esercitato dalla patristica orientale, grazie alla infaticabile attività missionaria del patriarca Fozio (secolo IX), nei riguardi dei popoli slavi, soprattutto bulgari e russi. Tra gli scritti patristici che questi popoli hanno ricevuto da Bisanzio, e che saranno gli incunaboli della loro letteratura, vanno ricordati quello detto *Zlatoust* (= Crisostomo), raccolta di prediche di Giovanni Crisostomo, e il *Paterik*, raccolta di leggende agiografiche. Il forte influsso formale esercitato dalla patristica bizantina sulle letterature slave emerge chiaramente dagli

scritti del patriarca bulgaro Eftimi di Tornovo (fine del secolo XIV), scritti che, a dispetto del turgido stile dell'epoca, possono essere considerati dirette e legittime filiazioni della tarda patristica bizantina. Molte traduzioni di opere patristiche greche raggiungono la Russia passando per la Bulgaria; altre vengono direttamente da Bisanzio, dopo la conversione dei russi al cristianesimo (fine del secolo X), e sono ulteriormente coltivate nello spirito dello spiccato tradizionalismo bizantino. Ma questi sono già gli inizi di una nuova e diversa letteratura.

Franz Dölger

LETTERATURA NEOGRECA

Nell'ambito della storia della civiltà greca moderna, ossia della Grecia cristiana, la caduta di Costantinopoli (1453) rappresenta una svolta decisiva. Cessava di esistere il millenario impero bizantino, e da allora i suoi cittadini restarono senza una guida politica unitaria. La maggior parte di essi venne sottomessa dai conquistatori asiatici; una minoranza — piccola ma eletta — si rifugiò nell'Europa occidentale, mentre i rimanenti (in prevalenza abitanti delle isole) soggiacquero al dominio franco oppure veneziano. Ma al prosperare dell'attività letteraria non furono certamente propizi né il clima della dominazione straniera né le condizioni della patria asservita. Solo nei territori insulari controllati dai franchi continuò a svilupparsi la letteratura volgare bizantina degli ultimi secoli, finché anche quelle terre caddero sotto la supremazia turca nel corso del XVI secolo (Rodi nel 1522, Chio nel 1560, Cipro nel 1571).

Fu difatti la parte piú considerevole dell'area culturale greca quella che venne tagliata fuori dall'Occidente in conseguenza della conquista ottomana; per di piú, ciò avvenne proprio nell'epoca in cui s'attuava in Occidente il trapasso dal medioevo all'età moderna grazie al moto rinascimentale, di enorme importanza storica. Certo, all'affermazione degli ideali del rinascimento contribuirono non poco i dotti umanisti che dopo il 1453 trovarono asilo in Occidente, tra i quali ricordiamo il cardinale Bessarione (Vissarion, 1403-1472), Giano Làscaris (1445-1534) e Marco Musuro (1470-1517); ma la Grecia in sé stessa restò immune da questa profonda metamorfosi della storia mondiale, persino nei territori insulari già citati. O meglio, si fece sentire in questi ultimi un'eco di quelle energie rinnovatrici, irradiate dalla rinascenza italiana, precisamente in certi canti popolari noti col nome di « scherzi d'amore » (*erotopaignia*), nei poemi del rodiese Emanuil Gheorghillàs (sec. XV), e soprattutto in una serie di canzoni e sonetti « petrarcheggianti » redatti in dialetto cipriota (di poco anteriori alla conquista dell'isola da parte dei turchi).

Il rinascimento a Creta

Ma la letteratura della rinascita greca toccò il suo apice nell'isola di Creta, che dall'inizio del XIII secolo fino al 1669 conobbe l'ininterrotta egemonia di Venezia. Nel dialetto cretese — elevato ormai alla

dignità di lingua letteraria — nacquero nel corso del XVI secolo, e ancor piú durante il secolo successivo, parecchie opere che possiamo annoverare senz'altro fra i piú cospicui prodotti della letteratura neoellenica. Si tratta essenzialmente di opere drammatiche. Nel XVII secolo troviamo infatti a Creta tre tragedie analoghe a quelle classicistiche prodotte in Italia nella stessa epoca; tre commedie, suppergiú corrispondenti alla « commedia erudita », un dramma pastorale del tipo ben noto della « tragicommedia pastorale » e inoltre un dramma di contenuto religioso del quale è altrettanto noto il prototipo immediato. Ora, sebbene per tali opere si tratti in sostanza di imitazioni dei modelli italiani (fenomeno d'altronde assai diffuso e consueto nella letteratura del rinascimento), deve considerarsi comunque ragguardevole il fatto che a Creta esistesse in quel tempo un teatro. Essendo assodato che tali opere venivano rappresentate, è pure indubbio che nell'isola dovevano esistere i presupposti sociali per un pubblico teatrale, quali non era dato di riscontrare per esempio durante l'età di mezzo. Sotto l'influsso del rinascimento, a Creta — come del resto in tutti i paesi dell'Europa occidentale — devono essere quindi maturate certe trasformazioni umane e spirituali.

Dalla folla dei poeti cretesi emergono due personalità: Gheorghios Chortatzis, cui dobbiamo la migliore tragedia contemporanea, *Erofile* (1600 ca.), e al quale si ha motivo di attribuire anche la migliore delle tre commedie citate, cioè *Katzurbos* (databile con certezza tra il 1595 e il 1600); e Vincenzo Cornaro (m. 1677), nel quale alcuni identificano l'autore del mistero drammatico *Il sacrificio di Abramo* (1635), di profonda ispirazione lirico-religiosa. Il primo possiede un temperamento piú aristocratico e dotto, mentre il secondo è piú cordiale ed umano, piú vicino al popolo e piú intimamente legato allo spirito del canto popolare.

Tuttavia, anche se è certo che la letteratura cretese di quell'epoca si concentrò quasi esclusivamente sul teatro, il monumento piú significativo di essa non appartiene affatto al genere drammatico: è invece un vastissimo poema epico-romanzesco (consta di diecimila versi) alla maniera dell'Ariosto, intitolato *Erotocrito*, attribuibile allo stesso Vincenzo Cornaro. Non ha poi molta importanza il fatto che esso ricalchi l'azione del vecchio romanzo cavalleresco provenzale *Paris et Vienne*. Quello che conta è che quest'opera della maturità, composta tra il 1640 e il 1660, non attesta soltanto la forte personalità del suo creatore: essa possiede anche un carattere genuinamente greco e popolare. In breve tempo, il poema venne accolto da tutti con tale entusiasmo da diventare autentico patrimonio del popolo, al punto da trasmettersi letteralmente di bocca in bocca, sicché i suoi eroi acquistarono una sorta di mitica concretezza. Tant'è vero che fino a pochi anni or sono c'erano ancora a Creta delle persone che conoscevano a memoria l'intero poema, e l'accompagnavano col canto di melodie tradizionali.

L'*Erotocrito* — scritto poco tempo prima che i turchi occupassero l'isola (1669) — segna il momento culminante e al tempo stesso il declino dell'epoca aurea della letteratura cretese, e quindi la fine del primo periodo della poesia neoellenica. Il tardo Seicento e tutto il Settecento furono poco propizi alla poesia in Grecia, come del resto nell'Europa occidentale. Ci si sforzò piuttosto di far proprie le recenti

conquiste scientifiche, assimilandone i contenuti e lo spirito. Anche in Grecia, insomma, ebbe il sopravvento la cultura dell'« illuminismo », perlomeno presso gli esponenti delle classi dominanti. Tra i primi, in ordine cronologico, ricorderemo il patriarca Kirillos Lúkaris (1572-1638) e, tra gli ultimi, Adamandios Koraís (1748-1833), il grande grecista vissuto a Parigi. In mezzo a loro si collocano Evghenios Vúlgaris (1716-1806) e Dimitrios Katartzís (1720-1807), il quale si distinse per la sua teoria relativa all'adozione del linguaggio popolare nella letteratura.

Determinante per la successiva evoluzione della cultura neogreca è il fatto che il centro di gravità della vita spirituale andò spostandosi gradualmente verso i territori soggetti ai turchi. A Costantinopoli, intorno al patriarcato ecumenico — che, grazie a determinati privilegi concessigli dai sultani ottomani, poté svolgere anche in seguito rilevanti funzioni nella storia civile e culturale — si formò una specie di aristocrazia politica e intellettuale, i cui funzionari furono chiamati Fanarioti. A costoro, dall'inizio del XVIII secolo fino al 1821, venne affidata la carica di governatori della Moldavia e della Valacchia, le cui capitali (Bucarest e Iassi) divennero pertanto centri focali di vita spirituale greca.

Il canto popolare nelle regioni di terraferma

Contemporaneamente, nelle regioni montuose della terraferma (ma anche nel Peloponneso, nell'Epiro, nella Macedonia, ecc.), giunge a massima fioritura il « canto popolare », un genere artistico che occupa un posto di straordinaria importanza nella storia della Grecia moderna. Esso costituiva molto probabilmente un elemento integrante della tragedia antica, dopo il tramonto della quale, già nella tarda antichità, acquistò sempre maggior autonomia (donde la sua denominazione di *tragudi*). Sorsero poi, nel corso del IX secolo, i canti « acritici » (imperniati cioè sulla figura dell'eroe popolare Dígenis Akritas); nei secoli che seguirono nacquero canzoni narrative in forma di ballata, cantate ancor oggi in molte località della Grecia. Nel XVIII secolo si sviluppò la speciale varietà dei canti cosiddetti « cleftici » (dei « clefti »: briganti-partigiani dei monti) che, in confronto alle canzoni « acritiche » di tono epico e a quelle drammatico-narrative, si distinguono per il loro accento prevalentemente lirico. Essi impressionarono, anzi entusiasmarono parecchi grandi spiriti dell'Europa occidentale (tra cui anche Goethe e Tommaseo, che ne fece una famosa traduzione), allorquando vennero pubblicati per la prima volta nella grande raccolta del francese C. Fauriel.

Ma per quanto concerne la letteratura « dotta », ossia la produzione attribuibile ad autori ben determinati, il Settecento non presenta alcuna personalità di grande fama e rilievo. A parte i veementi inni patriottici di un Rigas Fereo (1757-1798), primo assertore e martire dell'insurrezione greca, la rinascita e l'ascesa della poesia neoellenica avranno inizio solo col XIX secolo. A Bucarest, nel 1811, apparvero i versi d'un giurista e politico formatosi in Occidente, Athanasios Christòpulos (1772-1847), autore di liriche classicistiche e « anacreontiche » composte però in una lingua popolareggiante; e come pre-

cursore può considerarsi del pari il medico Ioannis Vilaràs (1771-1823) — nato a Giannina ma educato in Italia — la cui opera poetica non è certo priva di calda umanità, senza giungere tuttavia a spezzare gli schemi convenzionali della scuola « arcadica ».

L'indipendenza nazionale

Nel 1821 giunge finalmente la liberazione dal dominio turco. Il nuovo stato viene riconosciuto dalle potenze europee, sebbene i suoi confini siano ancora troppo angusti e incerti; a nord arrivano solo fino al massiccio dell'Otri, lasciando fuori perciò importanti regioni; in piú, non fanno parte ancora del nuovo regno le isole del Mar Egeo, Creta e le isole Ionie (sotto protettorato inglese dal 1815 al 1863).

In una di queste isole ioniche — l'unica regione della Grecia scampata all'egemonia turca — nacque Dionisios Solomòs (1798-1857), il maggior poeta della risorta nazione. Dopo aver studiato per dieci anni in Italia, esordendo addirittura come autore italiano, Solomòs approdò definitivamente alla lingua greca. Nell'impetuoso *Inno alla libertà* (1823) egli esaltò le gesta dei combattenti per l'indipendenza della patria; ma col volgere degli anni si dedicò sempre piú a un espressionismo puramente lirico, il che rappresenta un evento straordinario per quell'epoca. *Il cretese* (1833) e soprattutto *I liberi assediati*, l'opera costante di tutta la sua vita, contrassegnano le tappe decisive del suo itinerario poetico. Purtroppo le sue creazioni non ci sono conservate in forma compiuta e definitiva; tutto teso all'estrema perfezione dell'espressione, egli mirò continuamente all'impeccabilità della dizione metrica piú che alla conclusione di un'opera.

Importanza determinante ebbe l'atteggiamento di Solomòs nella cosiddetta questione della lingua. Nell'annosa controversia circa l'opportunità che fosse il greco della tradizione classica oppure quello dell'uso parlato moderno a costituire la lingua della poesia e della scienza, ossia se dovesse prevalere un idioma arcaicizzante e stilizzato oppure un linguaggio « naturale » — una disputa, questa, che aveva diviso in due campi contrapposti i filologi greci fin dall'età bizantina, se non addirittura dai tempi dell'atticismo — Solomòs si schierò decisamente (tra l'altro, con il *Dialogo sulla lingua*, uno scritto teorico del 1824) a favore della lingua volgare usata dal popolo. Con questa presa di posizione egli riprendeva in certo qual modo la linea da tempo interrotta della tradizione cretese, riuscendo nondimeno a esprimere le piú profonde emozioni dell'animo per mezzo di un linguaggio popolareggiante e insieme letterariamente levigato.

L'esempio offerto da Solomòs nel fondamentale problema della lingua venne seguito da un'intera scuola di giovani poeti nativi delle isole ioniche, i quali riconobbero in lui la loro guida indiscussa; li contraddistinsero una comune fede idealistica e l'avversione al romanticismo contemporaneo che imperava nell'Europa occidentale. Da tale scuola non scaturirono personalità poetiche di eccezionale rilievo. Vi appartennero però alcuni lirici considerevoli, quali Iulios Tipaldos (1814-1883) e Gherasimos Markoràs (1826-1911); completano il quadro il poeta satirico Andreas Laskàratos (1811-1901) e il traduttore e critico Iàkovos Polilàs (1825-1896). Alquanto in disparte si tenne

il poeta ionico di Zante Andreas Kalvos (1792-1869), del quale possediamo soltanto una ventina di odi, risalenti agli anni 1824 e 1826, originali nel ritmo e nelle forme. Egli risentí molto l'influsso del movimento romantico: una realtà velata tuttavia dalla classicistica impronta della sua lingua attenta alle forme. Invece Aristoteles Valaoritis (1824-1879), benché anch'egli originario delle isole ioniche, seguí prevalentemente le orme del romanticismo francese nei suoi sonanti e talora enfatici poemetti.

Fautori e avversari del romanticismo

Accanto al gruppo degli « ionici », troviamo nel regno di Grecia e nella sua capitale la cosiddetta « scuola ateniese », i cui primi rappresentanti sono di derivazione fanariota: i fratelli Aléxandros (1803-1863) e Panajotis (1806-1868) Sutsos, e Aléxandros Rangavís (1809-1892). Per ben cinquant'anni, dal 1830 al 1880, tale scuola resta completamente in balia del romanticismo al quale, specie intorno alla metà del secolo, essa paga un tributo persino eccessivo. Contrapponendosi ai poeti ionici e ignorando consapevolmente od ostentatamente quanto ha fatto Solomòs, questi scrittori si valgono della lingua pura, che coll'andar del tempo essi raffinano sempre piú, onde avvicinarla quanto piú possibile all'antico idioma ellenico. Ma siffatti presupposti impedirono una piena fioritura letteraria, quantunque non mancassero scrittori di schietto vigore lirico sia nella forma sia nella sensibilità (D. Valavanis 1824-1854, Ioannis Karasutzas 1824-1873, Demetrios Paparrigòpulos 1843-1873).

Rifiutando radicalmente qualsiasi innovazione linguistica e formale, era naturale che la scuola ateniese dovesse impedire o intralciare ogni spirituale progresso. D'altro canto in Grecia, come del resto anche in Occidente, il romanticismo — compiuta ormai la sua parabola — volgeva fatalmente al declino. Verso il 1880, una nuova generazione di poeti cominciava a tentare vie nuove orientandosi formalmente sui parnassiani francesi e riscoprendo contemporaneamente il significato di Solomòs e dei suoi epigoni ionici. Essa stringe alleanza col folclore greco (laografia) che — elevato al rango di scienza da Nikolaos Politis (1852-1921) — cerca di convincere la comunità greca della necessità di familiarizzarsi con gli elementi spirituali delle tradizioni popolari, sprofondandosi nello studio dei canti, dei proverbi e delle leggende popolari. Questi poeti appoggiano inoltre il movimento a favore della lingua usata dal popolo, assecondando gli sforzi intesi a dare prestigio alla lingua volgare quale mezzo idoneo a tutte le manifestazioni della vita culturale. Al buon successo di tale impresa recò un apporto decisivo la vigorosa personalità di Ianis Psycharis (o Jean Psichari, 1854-1929), dapprima con l'opera dialettale *Il mio viaggio* (1888), rivoluzionaria per quel tempo, e successivamente con i suoi romanzi e con minori scritti polemici.

Tali romanzi erano essenzialmente di natura psicologica (il piú significativo è *Il sogno di Janiri*, 1897), ma non ebbero vasta e durevole risonanza. Le idee della generazione del 1880 giovarono invece alla fioritura di un diverso genere prosastico: il breve « quadro di costumi » d'impronta novellistica. Gheorghios Viziinòs (1849-1896)

e Aléxandros Papadiamandis (1851-1911) adoperano ancora la lingua pura, concedendo uno spazio modesto alla lingua del popolo soltanto nei dialoghi. Ma da un'altra parte ecco Arghiris Eftaliotis (pseud. di Kleandis Michailídis, 1849-1917), Andreas Karkavitsas (1866-1922) e il fecondo narratore e commediografo Grigorios Xenòpulos (1867-1951), che nei loro racconti brevi aiutano la lingua volgare ad affermarsi sul piano letterario. Notevole importanza hanno pure le opere di Petros Vasilikòs (pseud. di Konstandinos Chatzòpulos, 1868-1920) e di Konstandinos Theotòkis (1872-1923).

Tra i lirici della generazione operante intorno al 1880, il piú rappresentativo è senza dubbio Kostís Palamàs (1859-1943). La sua produzione poetica è imponente per quantità (le raccolte piú cospicue s'intitolano *La vita immutabile*, 1904, *Il dodecalogo dello zingaro*, 1907, *Il flauto del re*, 1910, *Altari*, 1915), ma al tempo stesso soggioga per intensità di espressione, per audacia formale e per spirituale altezza di pura forza creativa, nonostante che egli, per l'esuberanza del suo *pathos* e per la scarsezza d'un'autentica sensibilità lirica, abbia incontrato sovente disapprovazioni e ripulse. Non meno impressionante della creazione poetica è la sua produzione critica e variamente letteraria. Per piú di mezzo secolo Palamàs ha dominato la scena culturale della Grecia moderna. Tutti gli altri lirici della generazione del 1880, compresi i piú giovani, si sono trovati — per dirla con l'azzeccata definizione d'un critico — « all'ombra duramente oppressiva » della sua grandezza: fra questi il suo contemporaneo *poeta minor* Gheorghios Drosinis (1859-1951), l'epirota Kostas Kristallis (1868-1894) che s'ispirò ai canti popolari, i seguaci del simbolismo come il citato Chatzòpulos e Ioannis Gripàris (1871-1942) e, infine, Miltiadis Malakasis (1869-1943).

Posizioni di particolare rilievo nell'ambito di questo periodo spettano a Kavafis, Sikelianòs e Kazantzakis. Konstandinos Kavafis (1863-1933) non trascorse la propria vita nella madrepatria, ma nella colonia greca di Alessandria; la sua opera è imperniata sulle memorie storiche di quella città e rievoca l'atmosfera di fastosa decadenza della tarda antichità. Con una sobrietà espressiva che sfiora talvolta consapevolmente i limiti del prosastico, Kavafis dà vita e forma — per lo piú sullo sfondo della storia — ai propri personali conflitti creando un suo mondo carico di suggestioni liriche, fasciato di tragica cupezza. La sua poesia, quantitativamente esigua, trovò riconoscimento e notevole diffusione solo dopo il 1920, se non addirittura dopo la sua scomparsa.

A differenza di Kavafis, Anghelos Sikelianòs (1884-1951), ionico di Leucade, deve i suoi primi impulsi poetici al contatto immediato e quasi sensuale con la natura. La sua fervida fantasia s'accende sul terreno del mito presocratico. Prendendo avvio dal mondo dell'Ellade antica, egli persegue una fusione della mistica orfica con la rivelazione cristiana; con tutto ciò l'espressione poetica rimane in lui sempre spontanea e concretamente aderente alla realtà.

Una sorprendente versatilità e un'interiore ricchezza contrassegnano l'opera di Nikos Kazantzakis (1883-1957): poemetti, drammi, tragedie, saggi filosofici, traduzioni dell'*Iliade*, della *Divina Commedia* e del *Faust* in greco moderno. Ma solo in tempi recenti sono apparse le sue creazioni piú significative, tra cui *Ascesi* (1928) — una serie di saggi assai condensati nella forma, concepiti come intima confessione — e la monumentale, epica *Odissea*, di oltre 33.000 versi (1938). Maggiore notorietà, anche oltre i confini della Grecia, toccò invece ai suoi romanzi, pubblicati tutti dopo la seconda guerra mondiale; e da tutti s'innalza la voce d'una angoscia metafisica, la brama d'una libertà illimitata che trascenda le barriere del mondo reale. Tanto piú conforme alla natura e aliena dalle problematiche ne sgorga la colorita umanità dei personaggi e del mondo affascinante che li circonda: è Creta, patria di Kazantzakis, l'isola che dà ai suoi romanzi un impareggiabile incanto.

La maturità

Nella storia politica della Grecia moderna, l'anno 1922 segna una svolta decisiva. Solo con quell'anno, infatti, termina per i greci la prima guerra mondiale: con una disfatta. Un milione e mezzo di greci, insediati da millenni nell'Asia Minore, sono costretti dal trattato di Losanna a cercare residenza e cittadinanza dentro i confini della madrepatria ellenica. Si direbbe quasi che solo ora il sentimento neoellenico — sino a quel momento sbrigliato e giovanilmente mutevole — stia per entrare in una fase di virile maturazione. Anche il volto di questa letteratura rivela nuovi lineamenti: sono tratti di meditata esperienza, di critico ripensamento, di piú profondo senso di responsabilità. La piú robusta personalità poetica della generazione rivelatasi attorno al 1930 è quella del lirico Gheorghios Seferis (nato nel 1900, insignito nel 1963 del premio Nobel per la letteratura), il quale si muove sulla scia della poesia pura francese e dell'insegnamento di T. S. Eliot. Egli ha potenziato l'espressività della parola poetica spogliandola di qualsiasi pretesto metaforico e conferendole — con una decisione di dettato fino allora sconosciuta — la forma piú scarna, piú pregnante e oggettiva. Il piú giovane Odisseus Elitis (pseud. di O. Alepudelis, n. 1912), pur partendo dal surrealismo francese, sa ricavare toni e temi originali dalla sua lirica ardita, traboccante d'immagini fantasiose. Accanto a questi forti e singolari rappresentanti della poesia neoellenica si collocano ancora molti altri — come Nikiforos Vrettakos, Ianis Ritzos, Dimitrios Antoniu — i quali, sia prima della seconda guerra mondiale, sia negli anni del dopoguerra, riflettono in varia misura tutte le luci e le ombre della moderna poetica europea.

Ma è nel campo della prosa, e particolarmente in quello del romanzo — in armonia con lo spirito del nostro tempo —, che piú copiosi si colgono i frutti della « generazione del 1930 ». Stratís Mirivilis (n. 1892) ha scritto con *La vita nella tomba* il romanzo autentico della guerra. Ilías Venezis (n. 1904) ha rappresentato la vita dei greci dell'Asia Minore — da lui stesso vissuta nella sua infanzia — e le drammatiche peripezie dei profughi espulsi da quelle terre. Altri narratori, come Iorgos Theotokàs (n. 1905) e Kosmas Politis (pseud. di P. Taveludi, n. 1888) si occupano in prevalenza dei conflitti umani e ideologici della gioventú; mentre Anghelos Terzakis (n. 1907) preferisce attingere la materia dei suoi romanzi al passato. Oltre a questi, fra gli autori anteriori e posteriori alla guerra meritano di essere infine ricordati M. Karagatzis (1908-1960) e Th. Petsalis (n. 1904).

Linos Politis

LETTERATURA LATINA

All'origine dello sviluppo letterario del mondo greco e latino sta, in ambedue i casi, un grande monumento poetico: nel primo, i canti di Omero; nel secondo — oltre mezzo millennio dopo e astraendo dal loro carattere frammentario — le commedie di Plauto. Entrambe le opere segnano per noi l'inizio dell'epoca letteraria delle rispettive civiltà nazionali e solo per questo le poniamo qui l'una accanto all'altra. Per tutto il resto infatti, e anche a prescindere dall'incommensurabilità dovuta alla differenza di « genere », esse sono tra loro astronomicamente distanti. L'epos omerico è autoctono. Per servirci di un'espressione cara al linguaggio romantico, esso è un prodotto dello spirito nazionale greco e, come tale, presuppone una maturazione organica fondata sugli elementi sovraindividuali della poesia popolare ed eroica. Inoltre, al pari di tutte le creazioni del primitivo spirito ellenico, questo epos è percorso da un soffio di mistero, come è proprio, del resto, di ogni opera ancora strettamente legata alla natura. Radicalmente diverse le commedie di Plauto, che risultano prive di un proprio *humus* germinativo appunto perché totalmente derivate dai modelli greci.

Nell'anno 240 a.C., Livio Andronico (280?-200? a.C.), liberto di origine ellenica proveniente dall'Italia meridionale, aveva introdotto a Roma, quasi all'improvviso, il genere letterario forse piú complesso dell'epoca: il dramma attico. Non è da escludersi che durante i circa centoventicinque anni intercorsi tra la prima comparsa di danzatori etruschi a Roma (vi erano stati chiamati nel 364 a.C. in occasione di un'epidemia) e il periodo in cui incominciò a operare Livio Andronico, fossero già vive in Roma forme di azione drammatica a contenuto giocoso; in ogni caso ciò non sminuirebbe affatto l'importanza dell'« anno inaugurale » della letteratura latina (240 a.C.), dell'anno cioè in cui per la prima volta vennero rappresentate a Roma una tragedia e una commedia greche in versione latina.

Condizioni di partenza e principi formali

In un senso piú generale (che va ben oltre quello dell'esempio citato) potremmo affermare che la letteratura latina non rappresenta il frutto dell'organico e graduale dispiegamento di una tradizione locale svilup-

patasi, nel Lazio come altrove, sulla base della celebrazione di fatti religiosi, pubblici o privati; ma piuttosto il tentativo — dato per assolutamente spontaneo e ovvio — di contrapporre una corrispondente produzione letteraria romana agli specifici generi letterari coltivati da tempo nell'ambito della *koiné* culturale ellenistica. (Se è vero che, già molto prima che la letteratura greca iniziasse a esercitare una sua influenza, si erano sviluppate nella prosa sacrale latina forme espressive tipiche del parlare elevato — e l'arte che vi si manifesta è arte nazionale italica — è anche vero che non è possibile partire da queste forme per spiegare il successivo sviluppo dell'eloquenza d'arte romana; e ciò anche se questa o quella peculiarità del ritmo prosastico « italico » può aver influenzato alcune cadenze patetiche del discorso latino.)

I memorabili *ludi romani* del 240 a.C. rappresentano soltanto uno dei numerosi sintomi che testimoniano un'ondata di ellenizzazione piú forte delle precedenti. Gli ultimi scavi archeologici hanno infatti dimostrato che aspetti della civiltà e della cultura greche erano operanti nel Lazio fin da un'epoca molto piú antica. Anche prima di questi scavi, del resto, sapevamo che i romani avevano ricevuto dalla greca Cuma (Posidonia) i libri sibillini, l'oracolo ufficiale di stato e — attraverso la mediazione degli etruschi — anche l'alfabeto. Molte formulazioni particolari delle leggi delle dodici tavole denunciano peraltro evidenti influenze della legislazione greca, e il metro del verso saturnio, comunemente attribuito ai romani come autoctono, potrebbe benissimo risalire (come sembra probabile in base ad alcune recentissime ricerche) ai modelli metrico-formali dei canti liturgici greci. Tuttavia fu soltanto intorno alla metà del III secolo a.C. che ebbe inizio quel vasto processo di ellenizzazione, a cui già allora molti tra coloro che lo vissero attribuirono una grande portata rivoluzionaria. Questo processo sprigionò le energie spirituali ancora sonnecchianti in un popolo di agricoltori e di guerrieri e fece di Roma la seconda potenza culturale dell'Europa di quel periodo e di quelli successivi. La capacità di assimilare e di utilizzare l'altrui (trasformandolo), capacità nella quale il pensatore greco Posidonio (I secolo a.C.) riconobbe uno dei fattori essenziali della grandezza di Roma, può dunque essere considerata come legge « biologica » della civiltà romana. La quale aveva già rivelato la propria forza creativa nel campo religioso-statale durante il dissidio con gli etruschi, e stava ora apprestandosi a riconfermare questa sua dote.

I romani non negarono mai, in seguito, che le loro origini fossero rozze e che una piú elevata educazione spirituale fosse giunta loro dall'esterno. Nell'immagine della *Graecia capta quae ferum victorem cepit, et artes intulit agresti Latio*, Orazio colse il fattore determinante per lo sviluppo della letteratura di Roma. La formazione di un linguaggio poetico latino in esametri — secondo il modello greco — e la graduale assimilazione dei contenuti della filosofia ellenica (le *Sententiae* di Appio Claudio Cieco, comparse intorno al 300 a.C. a imitazione dei *Detti aurei* di Pitagora, possono forse essere considerate come il primo tentativo filosofico che abbia avuto luogo a Roma) esemplificano la chiara volontà di appropriarsi della cultura greca; una cultura che veniva sentita come modello obbligatorio e che il popolo politicamente piú geniale e militarmente piú dotato del mondo antico era ormai impegnato ad assimilare con la propria tenace forza di volontà e con la propria dinamica energia. (Persino i pur cosí deprecabili trasferimenti a Roma dei tesori d'arte strappati ai greci — a esempio le spoliazioni avvenute dopo la conquista di Corinto, nel 146 a.C., per opera di Mummio — possono essere visti, almeno fino a un certo punto, sotto questa luce.) Mentre il popolo romano assoggettava uno dopo l'altro tutti i paesi del Mediterraneo per incorporarli nell'impero come nuove provincie, i poeti e gli scrittori latini si sforzavano di conquistare per Roma — uno a uno — i generi letterari greci, portando avanti nel campo spirituale l'opera dei grandi condottieri.

Essere stato il primo a trapiantare in Italia la lirica eolica: ecco, per Orazio, in piena fioritura augustea, la realizzazione piú gloriosa della sua opera poetica.

Peraltro, non era soltanto l'ambizione di concorrere con i greci sul terreno letterario a spingere i latini verso una produzione propria. L'origine di quest'ultima va cercata piuttosto nell'esigenza di comprendere e di presentare sé stessi. Secondo una nota sentenza di Sallustio, i migliori rappresentanti di questo popolo essenzialmente dedito all'attività pratica e all'azione avevano preferito i fatti alle parole. Quando però l'ordine imposto alla vita sociale con un procedimento ancora irriflesso aveva incominciato a incrinarsi, gli spiriti piú sensibili della nazione avevano dovuto porsi il problema del senso del proprio essere e della propria storia. Aver indicato ai romani la via verso sé stessi è certo l'opera piú importante dello spirito ellenico nella sua espansione verso il mondo esterno. Cercheremo piú avanti di rendere chiaro questo concetto, ma fin d'ora possiamo affermare che l'incontro di Roma con l'umanesimo dell'Ellade non appare affatto caratterizzato da una passiva permeabilità romana nei confronti della superiore cultura straniera, ma da un processo di attiva assimilazione e rifusione.

Si è parlato a ragione di un carattere dinamico dell'umanesimo romano. In effetti ciò che lo spirito greco ha prodotto non è affatto patrimonio spirituale anche del cittadino romano; questo patrimonio il romano lo « fa » suo e l'atto che ne deriva è, per i migliori, un atto di coscienza chiarificatrice, un gesto d'intensità particolare che rappresenta la *differentia specifica* del filellenismo romano. Jacob Burckhardt ha accennato a un « evidente pudore » di questo filellenismo di fronte al « dissolvente spirito straniero ». È un'affermazione che spiega bene come la civiltà romana, pur cosí ampiamente ricettiva dell'« altrui », non si sia aperta agli influssi esterni con abulica e inerte passività, ma abbia saputo farsi valere proprio in ciò che assimilava.

Abbiamo visto come all'origine della produzione letteraria romana stia la traduzione del dramma attico e dell'*Odissea* a opera del già citato Livio Andronico; ora, è proprio da un'analoga e imponente attività di traduzione che prende avvio una nuova fase di sviluppo anche nel corso ulteriore del periodo repubblicano, durante il quale la letteratura romana si va gradualmente formando. Con i rifacimenti terenziani delle commedie di Menandro (Terenzio è il secondo grande poeta comico di Roma e le sue opere sono caratterizzate, rispetto a quelle di Plauto, da una maggiore fedeltà ai modelli) sorge cosí, verso la metà del II secolo a.C., una piú raffinata maniera poetica. Questa nuova tendenza, che attraverso la linea « neoterica » (moderna)

sfocerà direttamente nel classicismo augusteo, è contrassegnata al tempo di Cesare dalla traduzione catulliana di Callimaco.

La traduzione di opere greche costituisce dunque la condizione originaria, il punto di partenza della letteratura latina il cui sviluppo, ormai istradato su questa via, passa molto coerentemente dalla fase della riproduzione letterale alla fase della piú o meno libera imitazione, a quella, infine, della rielaborazione e della trasformazione. È significativo che questo processo si sia riprodotto anche nella vita individuale dei singoli letterati. Eduard Fraenkel ha indicato, a questo proposito, l'esempio di Orazio. Quasi sopraffatto, in partenza, dai modelli greci, questi inizia a comporre i suoi versi rimanendo strettamente legato agli originali, tanto da giungere, a tratti, a una sorta di estraniazione da sé stesso; piú tardi invece, quando il suo confronto con i lirici greci è ormai giunto a un livello superiore, egli trattiene solo ciò che gli è congeniale, amalgamandoselo. La progressiva differenziazione della letteratura latina derivante da questo processo è ulteriormente accentuata dal fatto che i romani trovano la letteratura greca già compiutamente sviluppata come un tutto organico. Proprio per questo nell'opera di un poeta latino possono convivere e reciprocamente compenetrarsi elementi dell'epica e della lirica arcaiche, del dramma attico e della poesia alessandrina; sicché vi si possono cogliere, come stratificate, le epoche piú diverse della produzione letteraria greca. Nell'*Eneide* di Virgilio, a esempio, non sono presenti soltanto i poemi omerici, ma anche le tragedie di Euripide, e persino, in modo non meno appariscente, l'epos argonautico del poeta ellenistico Apollonio Rodio (III secolo a.C.).

Questa complicata struttura pone al critico, in forme sempre nuove, il problema di ciò che nella letteratura latina è originale e di ciò che le è venuto dal di fuori; e inoltre il problema della maggiore o minore riuscita di un'eventuale fusione tra le componenti romano-italiche e le componenti ellenistiche. Anche i prodotti piú genuini della letteratura latina debbono essere visti comunque sotto questo duplice aspetto della indissociabile ibridazione greco-latina, dell'intima fusione dei due elementi. Mentre da un lato (come ha giustamente notato un erudito della bassa classicità) l'*Eneide* è uno specchio delle opere di Omero (e può essere quindi apprezzata appieno soltanto da chi abbia familiarità con la lingua e la letteratura greche), dall'altra essa non costituisce affatto un « centone omerico », un'« antologia » di singoli passi omerici. Il poema virgiliano è infatti un'opera progettata, sia nelle piccole sia nelle grandi cose, secondo un piano preciso, un'opera in cui gli elementi di versificazione, le articolazioni, i motivi, gli episodi omerici (e anche — come abbiamo visto — postomerici) sono stati rielaborati fino ad assumere un'impronta del tutto nuova. È noto che, a chi gli rinfacciava di aver saccheggiato Omero, Virgilio poté rispondere: « Perché i miei critici non tentano di realizzare anch'essi un plagio di questo genere? Si accorgeranno di come sia piú facile strappare la clava a Ercole che un solo verso a Omero ».

Non è che un esempio. In effetti le riproduzioni latine (per la verità piú « creazioni nuove » che semplici « rifacimenti ») spingono di solito piuttosto a cercare che a ignorare questi riferimenti all'esistenza di un « modello » e impongono addirittura al lettore il confronto tra l'originale e la riproduzione, tra ciò che il poeta latino ha trovato di

già compiuto nell'opera greca e ciò che ha ricavato di suo dal materiale ereditato. Questo dato di fatto è di per sé sufficiente a confutare il giudizio di coloro che ritengono la letteratura latina priva di originalità, giacché un procedimento di questo genere non è neppure pensabile senza un'opinione sufficientemente elevata del proprio *ingenium* e quindi della possibilità di farlo valere e di essere « originali ». Questa originalità non ha certo niente a che vedere con quella del genio inventivo che rivendica i propri diritti e si ritiene autorizzato a (e capace di) *creatio ex nihilo*. Essa rappresenta piuttosto la forza creativa di coloro che sono pronti a misurarsi con i grandi modelli; un atteggiamento questo in cui la creatività è direttamente proporzionale alla capacità di « imitare » meglio degli altri, e che nell'estrema dedizione a un'educazione della forma da ottenersi attraverso lo studio della tradizione sa trovare la strada per giungere alla propria autonomia. Date queste premesse, nei poeti latini l'originale spontaneità artistica è destinata ad accendersi attraverso il sempre rinnovato confronto con i greci e a sperimentare sé stessa nel *certamen* e nelle contese dell'*aemulatio*. Era naturale che questa pratica dell'*imitatio* e dell'*aemulatio* non si limitasse ai rapporti tra i poeti latini e i poeti greci ma venisse applicata anche alle opere della letteratura nazionale.

Se nei confronti della letteratura greca questo procedimento poteva permettere soltanto una semplice approssimazione alle sue opere di livello assoluto (tale è infatti, secondo il famoso detto del retore Domizio Afro, l'imitazione omerica di Virgilio), nei confronti della letteratura nazionale esso consentiva invece, almeno fino a che si ebbe autentico sviluppo, un progressivo perfezionamento dell'opera dei predecessori. I passi già compiuti e perfetti venivano infatti ripresi nella nuova opera apportandovi al massimo qualche piccola variazione, mentre a quelli già prossimi alla perfezione veniva dato l'ultimo colpo di lima; si trasformavano inoltre — migliorandoli — quelli meno riusciti sviluppando ulteriormente quelli rimasti allo stadio di semplici abbozzi. Questo principio ha presieduto alla formazione e allo sviluppo di tutta la letteratura latina e ha trovato la sua formulazione classica nel ramo particolare della retorica, a opera di Quintiliano (35?-96?d.C.): « Chi è in grado di inserire in tutto questo [in ciò che viene ripreso dai predecessori] cose sue, cose nuove e pertinenti, in modo da completarlo aggiungendo ciò che ancora vi manca e togliendo ciò che vi è di troppo, può essere considerato l'oratore perfetto, il modello a cui tutti dovranno ispirarsi ». Questa massima di tecnica retorica può essere applicata a tutta la letteratura latina, il cui sviluppo si presenta come un processo di continuo perfezionamento, mediante il quale le opere dei predecessori vengono sempre riprese e conservate e al tempo stesso « superate dialetticamente » nelle piú compiute opere dei successori. Ciò avviene per la poesia satirica di Lucilio, ripresa, conservata e « superata » nelle epistole e nei sermoni di Orazio, o per l'epica di Ennio, che sta nel medesimo rapporto con l'*Eneide* di Virgilio. Risulta quindi sempre piú importante la ricerca e l'individuazione della linea tradizionale che viene ripresa e sviluppata da ogni singola opera letteraria: cosí, a esempio, l'epistola di Aretusa al marito in guerra (Properzio, *Elegie*, IV, 3) è il modello cui si ispirano le *Eroidi* di Ovidio, mentre le poesie eziologiche romane dello stesso Properzio costituiscono il presupposto dei *Fasti* ovidiani.

Questo processo dell'*aemulatio* trova il suo coronamento e una sua prima determinante conclusione nell'epoca augustea, durante la quale la letteratura latina raggiunge il suo apogeo; per le successive generazioni sorge però il problema di una continua approssimazione ai poeti augustei (lo stesso problema cioè che questi si erano posti nei confronti dei greci). Il compito che, al tempo dell'imperatore Domiziano, Stazio indica alla sua *Tebaide:* « Non misurarti mai con la divina *Eneide*, ma seguila sempre a rispettosa distanza, venerando le sue orme », si adatta bene alla situazione degli epigoni. Sebbene in un certo senso costretti e impediti nei loro movimenti dall'imitazione dei modelli greci, i poeti augustei erano tuttavia liberi, perché la letteratura latina non era ancora giunta alla sua completa maturazione ed era ancora alla ricerca di un'opera che potesse reggere il confronto con i capolavori della letteratura greca; i successori invece sono tenuti all'imitazione dei modelli normativi non solo dei greci ma anche degli augustei, e subiscono quindi una duplice costrizione. Molla dell'ulteriore sviluppo della poesia romana (anche quando, anzi particolarmente quando essa cade in un deformante manierismo) diviene dunque l'aspirazione a variare individualmente e in modo originale tutto ciò che di valido è già stato portato all'espressione e alla forma nel mondo linguistico latino, a scovare nuove fonti, ancora perfettibili, e se possibile a superarle.

Lo sviluppo post-classico della prosa d'arte latina rivela (anche dopo l'aurea fioritura ciceroniana e augustea) come in questo campo continui a imporsi un rapporto di dipendenza verso i modelli classici, persino là dove il nuovo ideale stilistico è a essi nettamente opposto. Soprattutto nella tarda latinità l'« originalità » si presenta di solito come « originalità della sintesi operata sugli elementi della tradizione ». Del resto anche gli spiriti piú grandi non avvertono affatto il peso di questa fatale condanna all'imitazione degli antichi; al contrario essi vedono in ciò una *chance*, come dimostra il *De consolatione* di Boezio (480?-524 d.C.), « l'ultimo romano », nel cui alto magistero letterario è chiaramente avvertibile la padronanza e il controllo della tradizione. Insomma, è possibile apprezzare il carattere « musivo », artificiale e di sintesi di tante opere letterarie della tarda latinità — almeno delle piú importanti — solo se si è in grado di coglierne la ricchezza di relazioni interne, di afferrare cioè i riferimenti alla tradizione e gli elementi formali ereditati e di considerare perciò questo rispecchiamento letterario come il *medium* espressivo attraverso il quale l'individualità dell'autore riesce a giungere a sé stessa e a esprimere ciò che le è proprio.

I tre settori fondamentali

Dopo queste osservazioni sul problema della tradizione e dell'autonomia — fondamentale per l'interpretazione della letteratura latina e del suo sviluppo, e tale comunque da imporre un preliminare sguardo d'insieme su tutto l'arco del suo divenire — possiamo ora tornare alla questione da cui siamo partiti. Abbiamo visto come qualsiasi trattazione della letteratura latina si trovi di fronte al compito di coglierne il carattere specificamente romano attraverso una esatta valutazione della metamorfosi subita dalle forme e dai contenuti

ellenici e ellenistici; e ciò senza sottovalutare il rapporto di dipendenza nei confronti della letteratura greca. Il grado di perfezione e di armonia raggiunti da questa compenetrazione, da questo accoppiamento di elementi greci e romani varía naturalmente a seconda dei diversi generi letterari, dei diversi stadi di sviluppo e delle diverse personalità degli scrittori. Cercheremo ora di dimostrare come la produzione letteraria romana, nei tre diversi campi della storia, della filosofia e della poesia, costituisca qualcosa di assai diverso e di assai piú importante di una semplice varietà nell'ambito piú generale dello sviluppo della cultura ellenistica. Anche l'eloquenza romana e la dottrina retorica che ne sta alla base, come del resto l'abbondante letteratura tecnico-specialistica (la cui originalità rispetto a quella greca si può spiegare in base al talento eminentemente pratico dei romani), potrebbero fornire spunti interessanti alle nostre osservazioni. Ma a questo fenomeno non possiamo dedicare che un semplice accenno. La letteratura giuridica, della quale esistono ampi estratti delle opere piú significative dei diversi secoli nel *Digesto* composto per ordine dell'imperatore d'Oriente Giustiniano (che regnò dal 527 al 565), può comunque essere considerata come il prodotto piú originale e tipico dello spirito romano; essa costituisce anzi uno dei lasciti piú importanti e piú efficaci trasmessi dalla cultura romana alla civiltà europea.

Storiografia

La storiografia assunse molto presto una posizione di primo piano nella vita culturale romana, a differenza della poesia, che era invece destinata ad acquistare un pieno e incontrastato riconoscimento solo nel periodo augusteo. Cicerone definí la stesura di opere storiografiche come una forma di attività letteraria di grado consolare, esprimendo cosí, in termini tipicamente romani, il proprio apprezzamento per questo genere letterario. In effetti fino a Livio i piú insigni storici della repubblica e del primo impero furono tutti uomini politici che avevano contribuito coi fatti allo sviluppo della storia di Roma. E che essi credessero di proseguire con la propria attività storiografica l'antica e nobile tradizione di tramandare la storia della città alle generazioni successive, lo dimostra meglio di ogni altra cosa il titolo di *annales* attribuito a un cosí gran numero di opere storiche romane. Questo termine, infatti, designava anticamente i libri su cui i sacerdoti pubblici segnavano ogni anno i piú importanti avvenimenti e rivela perciò chiaramente l'originario carattere sacrale dell'attività storiografica.

Il fatto che questa impostazione storiografica si avverta persino in Livio e Tacito — e anzi addirittura in Ammiano Marcellino nel IV secolo — non significa naturalmente che questi storici ci presentino ancora un'« annalistica » intesa in senso originario. Si ha infatti una vera e propria annalistica quando l'esposizione della sequenza dei fatti segue passivamente lo schema cronologico dell'anno solare, un metodo questo che sta esattamente agli antipodi di una ricerca pragmatica tesa a individuare e a mettere in evidenza la connessione causale. (Questa contrapposizione è strettamente connessa con la distinzione — corrente allora tra i romani che si occupavano di cose

antiche e tramandataci da Tacito — tra gli *annales* come storia del passato e le *historiae* come storia contemporanea; e ciò almeno nella misura in cui il principio pragmatico della *historia* fu originariamente assimilato a Roma a quello della rappresentazione dell'esperienza vissuta personalmente. A questo proposito basti pensare al significato etimologico dei termini greci *historía* e *historeîn*, anche se è superfluo precisare che gli *Annali* di Tacito non sono meno « pragmatici » delle sue *Storie*.)

Comunque si giudichi la linea di sviluppo che dagli *Annales maximi* del collegio sacerdotale porta alle grandi creazioni della storiografia romana, la continuità di quest'ultima non può in ogni caso essere negata. Né è ragionevole sostenere che gli storici latini si siano limitati a trasportare in una forma piú evoluta ciò che avevano fatto gli antichi *pontifices*. L'arte della rappresentazione storica, cosí come si è venuta delineando in seguito all'introduzione di discorsi e di dialoghi liberamente ricostruiti o di *excursus* geografici e di altro genere (insomma, quel particolare tipo di tecnica storiografica che è caratterizzato dalla presenza nella trattazione di riflessioni chiarificatrici del corso degli eventi), i romani l'hanno ereditata dai greci. Perfino Sallustio può infatti essere imparzialmente considerato da antichi osservatori come un semplice *aemulus Thucydidis*. Senza i mezzi stilistici e gli elementi formali messi a disposizione dalla storiografia greca e anche ellenistica, la storiografia romana non sarebbe dunque neppure pensabile. Questa derivazione non impedisce tuttavia alla specifica concezione romana della storia e della personalità nazionali di imprimere un carattere inconfondibile alla storiografia latina. La particolare capacità di sentire il passato come presente e quindi di impadronirsene, una capacità che è già implicita nel culto addirittura grandioso tributato agli antenati, si manifesta anche nello specifico rapporto che il *populus romanus* istituisce con le proprie *res gestae*. È vero, anche la storiografia ellenistica si serve, per l'interpretazione della storia, di categorie morali. Queste ultime acquistano peraltro nella letteratura romana, e proprio grazie a questo rapporto, una rilevanza del tutto eccezionale e specifica, come si può ottimamente constatare nel proemio delle *Storie* di Livio, in cui l'autore, ispirandosi al clima della restaurazione augustea, ci restituisce una trasfigurazione patriottica degli antichi costumi romani.

Come un gigantesco monumento visibile anche da lontano — questo il succo del proemio — la storia ci offre una sorta di paradigma dei vari tipi di comportamento umano; a essa si deve perciò guardare per sapere ciò che per sé e per lo stato è bene compiere o, all'opposto, evitare. *Exempla imitari*: ecco un criterio importantissimo tra quelli che ispirano e che determinano il caretteristico atteggiamento del romano nel suo rapporto con il passato (si ricordino a questo proposito i dubbi e le angosce del giovane Scipione Emiliano, 185-129 a.C., sulla propria capacità di dimostrarsi degno delle gesta dei padri). Un simile rapporto con il passato costituisce (al pari delle immagini degli antenati nelle case delle famiglie patrizie) un costante stimolo e incitamento per il presente, ponendo ciascuno di fronte all'alternativa tra successo e fallimento, ed è inevitabilmente destinato a influenzare profondamente il modo di trattare la storia. Persino Tacito (55?-120? d.C.) considera come principale compito dello storico quello di

impedire che cadano nell'oblio le gesta esemplari del passato e di presentare ai posteri le cattive azioni sotto una luce che ne scoraggi l'imitazione. L'idea che chi agisce debba rispondere al tribunale della storia e che ogni gesto venga compiuto sotto lo sguardo dei secoli acquista dunque a Roma una particolare intensità.

Un pensiero cosí saldamente orientato sugli *exempla* del grande passato e da questo continuamente stimolato all'emulazione, doveva necessariamente rendere la vista piú acuta e capace non solo di percepire la presenza del passato nel presente ma anche la distanza tra l'uno e l'altro. Già Catone il Vecchio (234-149 a.C.) aveva additato a una generazione che si stava progressivamente aprendo alle influenze greche e alle tendenze individualistiche, i severi costumi degli uomini del buon tempo antico, esortando i suoi contemporanei a imitarne l'esempio illustre. La storiografia romana tocca uno dei suoi momenti piú alti durante l'agonia degli ordinamenti repubblicani, quando Sallustio (86-35 a.C.) incomincia a concentrare la propria attenzione sul contrasto tra un presente profondamente turbato e il passato piú o meno idealizzato della repubblica arcaica, per risalire, con una penetrante analisi, alle cause della rovina della *libera res publica*. Nelle sue monografie sui disordini dell'ultimo secolo della repubblica, Sallustio si serve di una casistica esemplare per rappresentare l'autodistruzione della *virtus* romana. Dalla sua «patologia del popolo romano» (Klingner), la cui importanza paradigmatica risulta particolarmente evidente nell'utilizzazione fattane tanti secoli dopo da sant'Agostino, si differenzia la piú armoniosa concezione storica di Livio (59 a.C. - 17 d.C.); anche in Livio emerge tuttavia la caratteristica tendenza a proiettare nel passato remoto della repubblica i problemi del suo passato prossimo e a dimostrare come in origine si fosse ancora riusciti a domare ciò che piú tardi sfuggí a ogni controllo. Si spiega cosí perché nella già citata introduzione alla propria opera Livio si sforzi di fornire l'immagine di una linea discendente che da un'altezza ideale declina a poco a poco verso una sempre piú profonda ed estesa crisi del costume, per giungere infine alla problematica del proprio tempo, « nel quale non possiamo piú sopportare i nostri mali né i rimedi per guarirli ». Anche se questo schema della decadenza è stato proposto per la prima volta dal greco Posidonio (135?-51 a.C.) che fece dipendere l'inizio della disintegrazione dell'ordinamento statale romano dalla conquista di Cartagine (146 a.C.), rimane il fatto che solo gli storici romani hanno saputo riempirlo con il *pathos* morale del fallimento e della colpa. Anche la realtà effettuale del principato degenere fornisce ampia materia a un'elaborazione storica sottoposta alle categorie della « patologia politica », come dimostra l'esempio di Tacito a cui proprio la « tormentosa coscienza dell'inferiorità della propria epoca » (Klingner) e lo sdegno di fronte al *ruere in servitium* dettano le pagine piú intense.

Accanto alla concezione etica della storia bisogna sottolineare la funzione particolare che nella storiografia romana svolge il fattore religioso. Quando gli storici romani registrano accuratamente i *praesagia* e gli *omina* considerati come messaggi inviati agli uomini dagli dei, prestando, a esempio, una particolare attenzione a un colpo di fulmine, oppure scorgendo nell'incendio di un tempio un avvenimento gravido di sciagure, essi non lo fanno soltanto per rispetto alla forma

tradizionale — d'altronde ormai svuotata di contenuto — degli annali sacerdotali, ma piuttosto per esprimere la loro fede nel carattere sacro della potenza romana, la cui sopravvivenza è affidata al volere degli dei. « Tutto si dispone felicemente verso il bene, se si rispetta la volontà degli dei; tutto si travia verso il male se li si disprezza », scrive Livio nella famosa orazione di Camillo con cui si chiude il V libro delle sue *Storie*. I successi o le sconfitte vengono perciò ricondotti al favore o all'ira divina; di qui anche l'osservazione, piú volte ricorrente, che gli dei debbano essere placati o che non siano ancora stati placati. Il tema dell'ira divina chiude con intensa potenza espressiva il proemio alle *Storie* di Tacito: « Mai catastrofi piú crudeli o indizi premonitori confermarono con tanta evidenza che agli dei non sta a cuore la nostra sicurezza, ma la nostra punizione ». L'eterogeneità delle cause, per cui rovesci e sconfitte vengono spesso attribuiti contemporaneamente all'ira degli dei, alle lotte e alle discordie intestine e inoltre a una demoralizzazione della *virtus* romana, può stupire solo a un primo e superficiale esame. Gli dei infatti, per quanto possano rimanere nel particolare « numi » indefiniti, distanti e fantomatici, non solo simboleggiano il destino che sta dietro il corso degli eventi, ma rappresentano spesso anche efficaci ipostasi di quel primitivo *ethos* collettivo romano la cui progressiva decomposizione a opera di un individualismo sempre piú esteso viene avvertita sotto il doppio aspetto della colpa morale e religiosa.

La verità che ci presenta la storiografia romana non è perciò una verità fondata sull'obiettiva documentazione « scientifica » dei fatti, né una verità astratta, dotata di una validità universale e al di fuori del tempo. Il contenuto delle sue affermazioni e dei suoi giudizi è vero soltanto all'interno della sfera spirituale della civiltà romana, nella quale il popolo si riconosce e si giudica grazie all'indissolubile legame con i valori tramandati dai *maiores* e che i posteri accolgono come indiscutibili. In questa sfera il giudizio storico gode di un'estrema validità. Risulta a questo punto facile comprendere perché lo storico romano non sia un semplice informatore e non si limiti a fare il suo rapporto sugli avvenimenti, ma sia contemporaneamente educatore, fustigatore di costumi, giudice e profeta, e perché il suo scrivere la storia sia a sua volta un vivere la storia, possa cioè diventare un atto produttore di storia. Come spesso si è sottolineato, l'opera dello storico romano soggiace inoltre alle norme che regolano le forme artistiche, e da questo carattere estetico della storiografia romana dipendono al tempo stesso i suoi limiti e le sue grandi possibilità. Non a caso Racine ha potuto definire Tacito *le plus grand peintre de l'antiquité*.

Esistono due tipi di letteratura storiografica romana in cui l'impronta di una specifica volontà artistica è meno sensibile che nelle opere storiche citate. Essi sono: la biografia storica (e a questo proposito bisogna citare Svetonio nonché i compilatori della *Historia Augusta*, un *corpus* di biografie molto prezioso anche se di autenticità assai dubbia, messo insieme verso la fine del IV secolo d.C.) e la memorialistica storico-politica. Svetonio (70?-150? d.C.), che è anche autore di un'opera sui grandi personaggi della letteratura pervenutaci solo frammentariamente, trasferisce lo schema della biografia letteraria sul terreno propriamente storico; nelle sue *Vite dei dodici Cesari* (biografie degli imperatori romani da Cesare, 100-44 a.C., a Domiziano, imperatore dall'81 al 96 d.C.) egli raduna un abbondante materiale episodico e aneddotico. Queste *vitae* illustrano vizi e virtú dei reggitori dello stato e, sebbene volontariamente prive del bello stile delle *historiae*, contengono tuttavia, accanto a pettegolezzi di ogni genere, anche notizie importanti e degne di fede proprio per il loro carattere grezzo.

Rispetto al problema che ci siamo posti, la biografia storica ha tuttavia un'importanza minore della memorialistica dei *commentarii* (rapporti ed esposizioni autobiografiche). Questi ultimi corrispondono, entro certi limiti, agli *hypomnémata*, termine con cui i greci indicavano originariamente gli abbozzi per una storia letteraria da scriversi e quindi una forma di descrizione ancora provvisoria e molto vicina al materiale grezzo. Anche se non mancano antecedenti greci l'ascesa del *commentarius* a genere autonomo degno di pubblicazione si compie però essenzialmente (e ciò è degno di nota) nell'ambito della cultura romana, dove esso assume le sue caratteristiche già in Silla (138-78 a.C.). Ciò si può spiegare facendo riferimento a un tratto originale del carattere romano: e cioè al suo marcato senso della personalità, un sentimento che tende a esprimersi direttamente attraverso l'uso della prima persona (F. Jacoby). Un caso a sé è quello dei *Commentari* di Cesare sulle guerre galliche e sulla guerra civile, i quali non devono naturalmente essere confusi con rapporti d'ufficio o resoconti di guerra, anche se sicuramente si basano su queste forme di rendiconto. In essi infatti il carattere « ipomnematico » è diventato ormai una finzione letteraria e la loro forma asciutta e disadorna, già messa in luce da Cicerone, è in realtà il frutto raffinato di un'arte stilistica superiore. Scegliendo per i suoi resoconti la forma letteraria del *commentarius*, e quindi — apparentemente — il « genere della provvisorietà », Cesare rivela la sua aspirazione all'obiettività, e inoltre evita piú facilmente nel lettore il sospetto di avere a che fare con qualcosa di diverso dalla chiara verità dei *nuda facta*. (È probabile infatti che i lettori del tempo avessero ormai incominciato a sospettare il travisamento, almeno parziale, cui andavano soggetti i fatti rielaborati nelle *historiae* composte secondo i dettami della retorica.) In realtà, nel suo modo di narrare, Cesare mette in atto una particolare regia; come resocontista egli non fornisce infatti tutta la verità, ma un'abile selezione di essa, e sa porre magistralmente sotto la luce piú conveniente i fatti che espone pur senza velare o « falsificare » marcatamente nulla. Nessun esempio può illustrare meglio di quest'opera la decisiva influenza esercitata sulla lingua dallo spirito di disciplina romano. In essa si fondono un tono sobrio e oggettivo, una limpida precisione descrittiva e una piacevole facilità espositiva; tutti tratti che caratterizzano l'*elegantia Caesaris*, il « logos del soldato » (Plutarco). Nessun rapporto d'attività, nessun diario d'ufficio del mondo ellenistico è mai riuscito, anche quando è stato scritto con pretese letterarie, a raggiungere una simile perfezione.

La letteratura filosofica

I romani attribuirono piú tardi un valore addirittura programmatico alla frase che in una delle sue opere Ennio mette in bocca a Neottolemo: « Esercitare con moderazione la filosofia è per me un

bisogno, ma non vorrei mai dedicarmi a essa professionalmente». Quest'affermazione esprime certamente un'opinione corrente tra i patrizi del periodo repubblicano, ma rispecchia anche assai bene il contraddittorio atteggiamento del romano, ancora totalmente dedito alla vita pubblica, di fronte alla sfera spirituale, la cui parziale superiorità egli non può far a meno di riconoscere sebbene molto di ciò che vi trova piú che attirarlo lo respinga. Ancora nella seconda metà del I secolo d.C. il console Gneo Giulio Agricola (40-93 d.C.), conquistatore della Britannia, soleva confessare (è Tacito a informarcene) di essersi dedicato in gioventú agli studi filosofici piú intensamente di quanto non si addicesse a un romano e a un senatore.

La contraddittorietà del rapporto dei romani con la filosofia è documentata nel modo piú chiaro da due circostanze di fatto: la prima è la presenza fin dalla metà del II secolo a.C., in molte case patrizie romane, di filosofi che vi esercitano le funzioni di insegnanti, di consulenti e a volte addirittura di consiglieri spirituali (il filosofo stoico Panezio — 180-110 a.C. — a esempio, cui si deve in gran parte l'introduzione della filosofia greca nell'ambiente colto romano, frequentò il *milieu* sociale del giovane Scipione); la seconda — opposta — è rappresentata dal fatto che i filosofi greci furono spesso messi al bando, a Roma e in Italia (a cominciare dal precipitoso rinvio in patria della legazione filosofica ateniese nell'anno 155 a.C. fino alle proscrizioni dell'imperatore Domiziano), per il timore che le loro teorie potessero minare le basi della vita pubblica. Persino Cicerone ritiene indispensabile giustificare la propria opera filosofica accennando all'esilio politico cui è condannato e al conseguente desiderio di rendersi utile ai propri concittadini anche nell'ozio coatto; questa interessante affermazione esprime bene la tendenza tipica del pensiero romano ad attribuire un primato all'esistenza politica sull'esistenza filosofica, alla vita attiva sulla vita contemplativa; essa è al tempo stesso un alto apprezzamento della filosofia, il primo nella storia di Roma.

Se si prescinde dal caso particolare di Lucrezio (96?-54? a.C.), autore del poema didascalico *De rerum natura* e fervente cultore della filosofia epicurea, si può senz'altro affermare che con la sua versatile personalità Cicerone (106-43 a.C.) è il primo romano conquistato dalla filosofia, il primo a renderle omaggio in una confessione entusiastica che è quasi un inno: «In te abbiamo avuto il nostro massimo rifugio, da te impetrammo aiuto e a te ci affidiamo, già molto un tempo, oggi completamente». — *Ad philosophiam confugere*: Seneca (1? a.C. - 65 d.C.) ripeterà queste parole con lo stesso fervore, in varianti sempre nuove. Certo questo adattamento alla filosofia reca un'impronta tipicamente romana e può implicare, specie se lo si confronta con l'atteggiamento dei greci, una tendenza alla semplificazione e all'unilateralità. Tuttavia, ove ci si sforzi di immedesimarsi nel punto di vista romano, non è difficile scoprirvi una notevole coerenza. La medesima contraddittorietà si manifesta, su un piano piú elevato, nella particolare metamorfosi cui soggiace la filosofia greca nelle rielaborazioni di Cicerone e di Seneca, e specialmente in quelle del secondo, il quale sposta nettamente l'accento dal conoscere all'agire, rifiuta ogni sottigliezza dialettica e accorda la sua preferenza a tutto ciò che può favorire un alto magistero di vita.

In gran parte degli scritti con i quali Cicerone si sforza di assimilare

al latino i contenuti teoretici della filosofia ellenistica si avverte tuttavia anche l'azione di uno stimolo artistico, o meglio l'ambizione e la pretesa di giovare a tutte le discipline e a tutti i sistemi con il proprio superiore magistero letterario, tanto è vero che, a volte, il piacere del proprio virtuosismo spinge l'autore ad applicarsi anche là dove non vi è nulla di oggettivamente interessante da cogliere. Mentre sono poche le opere ciceroniane in cui questa tendenza appaia in forma esclusiva e dominante (essa è però chiaramente avvertibile nel *Somnium Scipionis*, in cui l'escatologia del tardo ellenismo si fonde con il culto romano della gloria), ricorrente è invece l'idea che la filosofia debba potersi tradurre in attività concreta. Sotto questo aspetto appare anzi istruttiva, anche se non sempre è stata considerata con sufficiente attenzione, la parte riservata alla filosofia nelle epistole ciceroniane, il cui contenuto, a differenza delle *Lettere morali* di Seneca, non è, notoriamente, di carattere prevalentemente filosofico. Nei limiti in cui la dottrina stoica del *katéchon* in quanto misura della natura umana può servire a illuminare la prassi romana, essa è accolta e riverita da Cicerone (*De officiis*); ma la cavillosità tipica di altri contesti dottrinari degli stoici, notoriamente abituati a spaccare il capello in quattro, non gli pare accettabile ed egli la respinge sostituendola con le dottrine degli accademici e dei peripatetici che gli sembrano piú rispondenti alle esigenze pratiche. Ancora piú indicativo è il fatto che Seneca esprime ripetutamente il proprio disprezzo per l'*acuta deliratio* dei dialettici e si dimostra disposto a considerare valido solo un pensiero capace di cimentarsi con la realtà della vita e di cercare in essa la dimostrazione della propria verità. Egli attende dalla filosofia «parole utili, salutari, sentenze stimolanti, atte a trasformarsi immediatamente in fatti». A sua volta, nel già citato e profondamente sentito inno, Cicerone esalta la filosofia come «maestra di vita, guida alle virtú e annientatrice dei vizi». Secondo Cicerone, la filosofia ha presieduto alla fondazione degli stati e all'organizzazione degli uomini nelle società umane; essa ha dato la pace necessaria per la vita e ha eliminato la paura della morte. La filosofia viene dunque unilateralmente concepita come strumento per il dominio dell'esistenza, ed è sintomatico che in questo entusiastico panegirico manchi qualsiasi accenno alla metafisica. Nei confronti di tutte le speculazioni che hanno per oggetto ciò che sta oltre la vita, il pensiero romano assume un atteggiamento lievemente disinteressato e scettico, giungendo non raramente a un vero e proprio indifferentismo metafisico. Quest'ultimo ha trovato la sua classica formulazione nell'affermazione di Seneca secondo cui, qualunque possa essere la potenza che regge il mondo — fortuna, fato o caso —, ci si deve mettere sotto la protezione della filosofia; dove è evidente che per filosofia Seneca intende qui un orientamento assolutamente indipendente da ogni ipotesi sul retroscena dell'esistenza e mirante soltanto alla realizzazione del proprio io e all'organizzazione della vita.

Da questa impostazione essenzialmente attivistica bisogna partire per comprendere il famoso eclettismo, cosí spesso frainteso, dei pensatori romani; un eclettismo che non nasce da una scelta affidata alle contingenze del momento, ma che può essere capito solo ove si tenga presente la sua caratteristica fondamentale: quella cioè di essere una tecnica di vita. Ecco perché Seneca, stoico, può giustificare il proprio

accordo con un passo di Epicuro osservando che l'importante non è *in verba jurare*, ma prendere il bene dovunque lo si trovi; giacché *quod verum est, meum est*. Decisiva non è l'appartenenza a questa o a quella corrente filosofica ma l'attivizzazione e la messa a frutto per la vita dell'orientamento spirituale conquistato attraverso l'esercizio filosofico.

Da ciò che si è detto risulta chiaro perché pensatori come Cicerone e Seneca non abbiano sostenuto a fondo nessuna delle discipline canoniche della filosofia, e perché sotto questo punto di vista essi siano rimasti semplici allievi dei greci, di cui anzi, data la loro indifferenza nei confronti dei piú sottili procedimenti di pensiero, essi hanno spesso riprodotto le teorie in modo inadeguato e a volte addirittura deformato.

L'importanza di Cicerone e di Seneca va cercata altrove: nella sfera della comprensione intellettuale per l'esperienza della vita. E se questa essenziale caratteristica può rimanere nascosta nell'antropologia filosofica di Cicerone a causa della maggiore sistematicità dei suoi scritti teorici, in Seneca essa è addirittura palpabile nella suggestiva scoperta e presa di coscienza delle molteplici situazioni pratiche e psicologiche nelle quali l'uomo si vede contrapposto in primo piano al mondo, mentre sullo sfondo e prospetticamente compaiono le strutture portanti dell'esistenza, come il fato e la fortuna, la dedizione alla vita e il disgusto della vita, l'angoscia della morte e l'intrepida sfida al destino, il perdersi nelle cose e il ritornare a sé nell'unitaria organicità della personalità autosufficiente e conchiusa. Mentre nei suoi scritti filosofici Cicerone introduce nel mondo romano la lezione teorica delle scuole filosofiche ellenistiche, sfrondandola però di tutto ciò che risente dei dibattiti scolastici di una civiltà straniera e imitando nel rivestimento dialogico lo stile discorsivo dei patrizi colti, gli scritti di Seneca rivelano una struttura diversa, piú adeguata al tipo di ricerca filosofica non scritta da lui praticato in precedenza. Si tratta di opere molto vicine ai saggi alla maniera di Montaigne, che fu notoriamente un grande ammiratore di Seneca. Suggestive analisi di umane situazioni limite, penetranti riflessioni, autorappresentazioni introspettive e confidenze sulle proprie esperienze, *exempla* significativi, tratti dalla storia e dalla natura, pregnanti aforismi e massime argutamente formulate; tutto ciò si organizza in una struttura generale certo non salda ma sospinta e sostenuta da un *ethos* dinamico e percorsa dal soffio incandescente di un appassionato appello morale. Questa forma « aperta » corrisponde al pensiero di Seneca, cosí aperto appunto alla molteplicità e multilateralità dei fenomeni della vita.

Incalcolabile è il contributo degli scritti filosofici di Cicerone e di Seneca allo sviluppo della lingua. Grazie a essi il latino, che Lucrezio e anzi lo stesso Seneca sentono ancora come un mezzo espressivo insufficiente all'esposizione dei complessi procedimenti del pensiero filosofico, si trasforma in quel raffinato, differenziato e duttile strumento con cui piú tardi Agostino, ormai al confine tra evo antico e medioevo, riuscirà a dominare i piú difficili problemi teologici e le piú sottili analisi psicologiche. Convertito alla filosofia proprio dalla lettura di Cicerone, Agostino approfondirà ulteriormente — come vedremo — tutte le potenzialità introspettive contenute in germe nella filosofia morale romana, e sarà al tempo stesso il primo

importante pensatore latino a riprendere e ripensare, sviluppandoli originalmente, i grandi temi della filosofia greca. La stessa cosa non può dirsi dell'opera filosofica di Cicerone, il cui merito fondamentale è per i contemporanei, e rimane per i posteri, la creazione di un linguaggio filosofico latino. Quest'opera costituisce però il presupposto di uno sviluppo che farà del latino, per oltre un millennio dopo Agostino, un alveo linguistico capace di accogliere e d'incanalare il flusso delle piú profonde speculazioni della filosofia europea.

Rispetto alla questione centrale di questo nostro *excursus* (quella cioè delle caratteristiche e particolarità originali della letteratura latina), ci sembra ancora una volta giusto richiamarci all'acuto giudizio di Groethuysen, secondo cui il mondo romano ha creato una tipica « zona intermedia tra la filosofia e la vita », nella quale un'espressione filosofica ricca di rilevanza pratica ha saputo sviluppare una grande forza espansiva senza perciò decadere al livello di una scialba filosofia popolare priva di sostanza. Questa particolarità della cultura latina ha stimolato il sorgere di un'espressione poetica del pensiero filosofico, espressione divenuta il segno distintivo dell'importanza vitale del pensiero filosofico stesso (Groethuysen, *Antropologia filosofica* [*Philosophische Anthropologie*, Monaco, 1928-1931]).

La poesia

Nel campo della poesia latina, l'individuazione di universali tratti caratteristici capaci di contraddistinguere la particolare metamorfosi romana subita dal complesso di forme ereditate dai greci risulta ancora piú difficile che negli altri settori della letteratura, giacché la poesia vive solo nei generi creati dalla civiltà ellenica, i quali seguono rigorosamente le loro leggi. D'altra parte, nell'ambito della letteratura latina il rapporto del poeta con le forme poetiche è piú elastico che altrove; in essa la libera manipolazione dei generi è, in ogni singola epoca, relativamente piú frequente che nella letteratura greca. Neppure nei casi in cui uno stesso poeta si cimenta con diversi generi letterari è lecito tentare un giudizio generalizzante sul suo rapporto con la letteratura greca, giacché il tipo di relazione che egli stabilisce con le convenzioni formali già sviluppate è anch'esso assai vario: ciò che Nietzsche ha trovato di « aristocratico e di romano per eccellenza » in Orazio — nell'Orazio pur cosí grecizzante delle *Odi* — non si lascia naturalmente ricondurre al minimo comun denominatore dello spirito romano-italico che ispira le *Satire* e le *Epistole*.

Limitiamoci per ora a mettere in rilievo come la necessità di assimilare alla realtà del mondo italico e al carattere romano le diverse forme poetiche abbia non di rado conferito a queste un carattere di originalità e di forza che ne ha fatto forme diverse e autonome anche là dove la struttura dei generi non è stata riempita con nuovi contenuti. Sotto questo aspetto i grandi della letteratura latina sono anzi frequentemente superiori ai contemporanei greci, presentando un'individualità piú forte e piú marcata per intensità di esperienza vitale e per magistero linguistico. La poesia latina conquista cosí il proprio diritto a un'esistenza autonoma nei confronti di quella greca, divenendo perciò non « semplice imitatrice, ma erede e continuatrice della cultura

ellenica » (Leo). A questo punto è però necessario confermare queste osservazioni con esempi concreti.

Nella *palliata* (chiamata cosí dal *pallium*, il costume greco, in opposizione alla *toga*, da cui la forma nazionale romana della *togata*) di Plauto (254?-184 a.C.) gli ingredienti plautini s'inseriscono ancora senza mediazione nella tessitura principale e fondamentale della commedia attica: sicché la commedia plautina sembra porsi agli antipodi di quella possibilità che piú avanti abbiamo definito come « armonica fusione » degli elementi romano-italici con quelli ellenico-ellenistici; fusione che in senso pieno verrà raggiunta soltanto due secoli dopo nelle forme letterarie completamente diverse del periodo augusteo. Allo stadio dell'utilizzazione dei modelli greci che contraddistingue la *palliata* può essere ritenuta caratterizzante la schietta confessione dell'autore contenuta nel *Trinummus* plautino (*Trinummus*, 19): *Philemo scripsit, Plautus vortit barbare* (analoga affermazione si trova nell'*Asinaria*, II). Anche a questo stadio esiste tuttavia una grande gamma di possibili variazioni: Plauto « traduce » in genere assai piú liberamente di Terenzio (185?-159 a.C.), ma anche le copie di quest'ultimo non sono affatto « calchi ». Proprio con Plauto si rivela peraltro chiaramente come persino una produzione fondata sul *barbare vortere* (e cioè sul tradurre in lingua straniera; una formulazione che in questo caso non ha alcuna intenzione offensiva) possa essere considerata tra le creazioni piú originali della letteratura latina. Per chiarire in che senso quest'affermazione debba essere intesa basteranno poche osservazioni particolari. Le qualità apprezzabili nelle spiritose commedie della decadente società greca del IV secolo — schietta grazia ed eleganza raffinata e discreta — cedono il posto nelle rielaborazioni plautine a un esplosivo spirito burlesco. La noncurante mancanza di rispetto nei confronti dei modelli è una caratteristica di Plauto, che nei suoi dialoghi di trasparente derivazione non si vergogna di conservare il testo degli esemplari greci e di diluirlo spesso in arie e duetti polimetrici, vivacissimi, mossi liberamente da uno spirito allegro e sfavillante, o di fondere nelle sue imitazioni, «contaminandole», le scene piú efficaci di differenti commedie. È proprio questa noncuranza che gli permette di scaricare a fondo sfrenatamente la forza primordiale della sua *vis comica*. In lui affiora un carattere genuinamente italico da cui è appunto sostenuta l'arguzia del suo magistero linguistico, che produce con travolgente vivacità e brio immagini, metafore e paragoni.

Contemporaneo di Plauto, ma un po' piú giovane di lui, è Ennio (239-169 a.C.), dalla cui multiforme attività poetica emergono gli *Annali*, primo poema epico latino in cui compaia l'esametro e quindi anche fondamento dello stile epico dei romani; uno stile che spinge tanto oltre l'imitazione di Omero da arrivare a locuzioni grecizzanti come *dia dearum* (*dîa theàon*), ma in cui sono conservati peraltro — e non solo nelle frequenti allitterazioni — non pochi echi degli antichi *carmina* indigeni. Ennio immagina di essere la reincarnazione di Omero e canta la grandezza di Roma e della sua storia illustrandola dalle origini leggendarie fino al proprio tempo. Il suo poema assurge cosí alla dignità di epos nazionale romano, ruolo che conserva fino alla sua sostituzione a opera dell'*Eneide* virgiliana.

Per il colorito arcaicizzante della lingua, imitatore di Ennio può

Édouard Manet: Donna col pappagallo. *New York, Metropolitan Museum.*

essere considerato anche Lucrezio che abbiamo già citato come filosofo epicureo e che nel suo *De rerum natura* riesce a portare la poesia didascalica molto al di sopra delle concezioni estetizzanti dei poeti alessandrini seguaci dell'« arte per l'arte ». Lucrezio s'impadronisce dei concetti fondamentali della filosofia attica a cui aderisce con una veemente intensità, unica nel suo genere, infondendo alle sottigliezze della *phisiologia* epicurea un possente dinamismo e un sentimento del mondo addirittura grandioso. Il poema didascalico conferma il suo legame con la poesia attraverso gli elementi di una concezione della natura assolutamente originale, e inoltre attinge la sua efficacia artistica dalla passione.

Come la forma obbligata della poesia didascalica ellenistica non ha impedito a Lucrezio di esprimere gli aspetti piú originali della sua personalità, cosí il « canzoniere » di Catullo (87?-54 a.C.) rivela — astrazion fatta naturalmente da ciò che è semplice traduzione — una spontaneità di sentire non raggiunta da nessun poeta alessandrino. In ogni caso nei poeti ellenistici non si trovano confessioni d'amore vissuto paragonabili a quelle che animano il libretto dedicato a Lesbia. E se si fa il confronto con Saffo, il cui *Epitalamio per Agallide* Catullo porta nella propria imitazione a una nuova originale vita poetica, ci si può facilmente convincere di quanto sia esatta l'osservazione di W. Schadewaldt secondo cui è la scoperta « della passione infelice » con tutti i suoi martirii ad assegnare un posto particolare al poeta latino nella storia della lirica.

La poesia romana raggiunge la sua piú alta e obiettiva espressività (e con ciò sé stessa) nelle opere dei poeti augustei. Essa acquista in questo periodo un nuovo tipo di attualità spirituale, al tempo stesso piú estesa e piú profonda. La migliore poesia pastorale di Virgilio (70-19 a.C.) non mira ormai piú alla creazione di idilli fuori del tempo e della storia ma attualizza i tumulti e la malinconia dell'epoca. La cornice « arcaica » lascia trasparire, specie là dove il paesaggio bucolico assume contorni ben definiti, il paesaggio mantovano. Nella nona egloga, che chiaramente allude ai disagi delle vittime delle leggi agrarie sulla divisione dei fondi, in mezzo al lamento per la generale insicurezza risuona l'esaltazione del *sidus Iulium* che sta sorgendo all'orizzonte. Nel poema didascalico sull'agricoltura (*Georgiche*), che per il genere si colloca chiaramente nella scia del grande modello lucreziano, ciò che interessa non è la natura come oggetto della fisica filosofica, ma la natura nel suo rapporto con l'uomo e con gli esseri viventi e inoltre gli antichi ordinamenti che presiedono a questo rapporto; una tematica questa che certo può servire al programma augusteo del rinnovamento ma che non per questo è « propaganda ». Virgilio rende omaggio al suo maestro Lucrezio e subito dopo si differenzia da lui: egli non persegue una ricerca delle cause naturali alla maniera di Epicuro (*rerum cognoscere causas*); vuol conoscere invece gli dei che presiedono all'agricoltura (*deos novisse agrestes*).

La piú valida autoaffermazione della cultura romana si trova nell'*Eneide*. Il poeta racconta della fuga di Enea da Troia in fiamme, delle innumerevoli peregrinazioni che turbano la sua ricerca della nuova patria, promessa dagli dei per la fondazione di un *imperium sine fine*, fa del suo eroe caratterizzato dalla *pietas* il rappresentante esemplare delle migliori virtú romane e lo colloca, in forza di uno sguardo penetrante che

gli permette di spaziare nella prospettiva storica e di scorgere la futura grandezza di Roma, al centro dei travagliati inizi della fondazione; in tal modo egli conferisce alla propria opera, che sta esattamente a mezza strada tra il mito e la storia, un grado di « storicità » piú alto di quello che caratterizza l'epos omerico.

L'opera artisticamente piú matura del periodo augusteo, e forse di tutta la letteratura latina, è costituita dalle *Odi* di Orazio (65-8 a.C.); solo chi è insensibile alla perfezione formale e si serve per giudicarle di un metro sbagliato (di un metro, a esempio, adatto a valutare la lirica di effusione personale di Goethe) può lamentare la mancanza di un immediato contenuto di vita in questo « mosaico di parole, ognuna delle quali diffonde la sua forza su ciò che sta prima e dopo di essa nonché sull'insieme, sia per il suono, sia per la collocazione, sia per il concetto » (Nietzsche). L'orgogliosa coscienza del poeta di aver costruito un monumento piú duraturo del bronzo è stata ampiamente legittimata dall'efficacia storica delle sue *Odi*.

Da lungo tempo si è imparato a non vedere nell'Orazio delle *Odi* (in cui la finzione ha un ruolo meno esclusivo di quanto si è spesso ritenuto) soltanto l'individualista che con il suo equilibrato epicureismo fa della propria vita un'opera d'arte. Oggi si sa che Orazio si può capire solo a patto di prendere sul serio la vena civile che scorre nella sua lirica; questa ispirazione patriottica deve anzi essere considerata non come un superficiale tributo agli orientamenti della politica culturale di Augusto ma come parte integrante dell'umanità e della romanità del poeta. A un'osservazione piú attenta e partecipe, queste odi — che tanto debbono alla lirica eolica per struttura formale e tematica — si rivelano come l'espressione di un arco di esperienze e di una vita personale piena di angosce e di speranza. Di queste esperienze personali testimoniano sia i piú antichi epodi scritti in uno stato d'animo di disperata rassegnazione di fronte alla minaccia di una nuova guerra civile, sia la poesia espiatoria del primo libro dei *Carmina*, che si apre con la potente immagine della grandine e dei fulmini scagliati dall'ira divina e che è percorsa da un fremito di orrore per il passato e al tempo stesso dal sorgere di una nuova fiducia, sia le cosiddette *Odi romane*, sia infine il *Carme secolare* del *poeta laureatus*, in cui il ritorno della lealtà, della pace e dell'antica disciplina, insomma il ritorno della concordia statale e l'instaurazione di una nuova età dell'oro vengono esaltati in versi di diafana purezza.

All'epoca augustea, durante la quale la modulazione del verso viene perfezionata fino a raggiungere un'estrema raffinatezza, appartengono anche i piú importanti poeti elegiaci: Tibullo, Properzio, Ovidio. L'elegia romana è essenzialmente poesia d'amore; in netta contrapposizione con il carattere narrativo e « obiettivo » della poesia erotica ellenistica essa fornisce un'autorappresentazione dell'Io mosso dalla passione amorosa. Nella misura in cui il materiale pervenuto fino a noi ci permette di giudicare, si può affermare che nella poesia ellenistica l'espressione personale d'amore risulta essenzialmente confinata alle forme poetiche brevi, soprattutto all'epigramma. A quanto pare, solo a Roma i motivi tramandati dall'epigrammatica erotica dell'ellenismo sono stati utilizzati nella forma piú compiutamente sviluppata dell'elegia di contenuto erotico « soggettivo ». Inoltre questa

forma nuova e funzionalmente diversa di poesia elegiaca viene arricchita dall'apporto di temi tratti dalla commedia borghese, dalla mitologia e dalla bucolica. (Se e in che misura alla base di queste composizioni poetiche stiano reali esperienze di vita non è sempre facile da stabilire; anzi a volte è del tutto impossibile, giacché non bisogna dimenticare che i poeti antichi tendono sempre a rivestire le proprie esperienze personali con i panni dei « modelli tematici » della tradizione per conferire alla loro espressione una validità universale.) I molteplici motivi vengono collegati a volte attraverso graduali modulazioni, a volte in modo associativo o con rovesciamenti inattesi; spesso poi un motivo che è già risuonato nel corso della poesia viene ripetutamente ripreso, mentre è quasi una legge formale che il tema trattato all'inizio ritorni al termine dell'elegia. L'elegia romana è cosí caratterizzata da un'arte compositiva tanto sottile quanto raffinata, un'arte che soprattutto in Tibullo (60?-19? a.C.) ricorda la tecnica musicale poiché anch'essa è fondata sull'elaborazione di temi dati. Dal punto di vista contenutistico, molto indicativo è il fatto che nell'elegia, mirante ad assolutizzare una gerarchia di valori al cui vertice stanno l'*otium* e l'edonismo, rimane tuttavia presente, se non altro come contraltare « negativo », il riferimento all'antico ordinamento della vita romana. A esempio, quando Tibullo si affanna a contrapporre la propria esistenza tutta dedita all'amore per Delia al tipo di vita di un ufficiale romano, è chiaro che in questa contrapposizione il poeta vuole esprimere il proprio rifiuto di accettare l'imperativo morale di una cieca e assoluta dedizione all'utile collettivo della *res publica*, cui soggiacevano le precedenti generazioni. Nella celebre elegia ovidiana *Militat omnis amans*, un greco non potrebbe scorgere che una contrapposizione parodistica tra servizio militare e servizio amoroso; a Roma invece, che è assurta al dominio del mondo grazie alla *virtus* dei suoi consoli e delle sue legioni, la poesia può essere interpretata nel suo senso giusto, e cioè come una sovversiva relativizzazione degli antichi e tradizionali *mores maiorum* (tipico da questo punto di vista anche Properzio, 47?-15? a.C.).

Nella multiforme opera di Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), la poesia latina rivela chiaramente di aver ormai sorpassato il suo vertice. Se gli *Amores* ovidiani possono ancora essere interpretati come una sorta di epilogo in cui i temi dell'elegia romana vengono per l'ultima volta rielaborati e al tempo stesso esauriti, la marcata inclinazione a una piccante allusività, la tipica ipersensibilità e talvolta anche la ricercata crudeltà delle *Metamorfosi* (poema che attinge al ricco patrimonio di favole metamorfiche della mitologia greca e che ha una struttura addirittura labirintica) tradiscono ormai chiaramente i tratti inconfondibili del post-classicismo. Con Ovidio, il piú inventivo degli sperimentatori, inizia nella poesia latina l'incontrastata signoria della « maniera ». Questo nuovo indirizzo artistico chiaramente anticlassico raggiunge il suo apice all'epoca neroniana nelle tempestose passioni e nella scatenata eccentricità delle tragedie di Seneca e nelle dissonanze e nei crudi colori del poema di Lucano (39-65 d.C.) sulla guerra civile. Uno sviluppo ulteriore sarà ancora possibile in singoli settori (a esempio nell'epos mitologico che è destinato a toccare il suo punto di massimo sviluppo nella già citata *Tebaide* di Stazio, 45-96? d.C., poeta dell'epoca dei Flavi), ma non piú nel complesso della letteratura. Nei

periodi successivi e fino ai poemi di storia contemporanea di Claudiano (370?-405? d.C.) e alle poesie d'occasione di Sidonio Apollinare (430?-489? d.C.) il classicismo augusteo e l'anticlassicismo neroniano (e a tratti anche la poesia arcaica) rappresenteranno diverse possibilità offerte alla pratica dell'*imitatio*; ed è significativo il fatto che proprio nell'universo espressivo della tarda antichità si giunga alle piú audaci acrobazie nell'arte della combinazione e della contaminazione, fino a collegare motivi e temi presi da diversi poeti. Un'analisi piú particolareggiata della poesia dell'età imperiale non rientra nei compiti e nelle possibilità di questo studio, dato che essa presenta bensí una diversa accentuazione rispetto alla poesia dei periodi già esaminati, ma non aspetti autenticamente nuovi, capaci cioè di arricchire la nostra problematica sull'originalità della letteratura latina. È invece necessario osservare ancora due generi letterari nei quali i romani hanno fornito un contributo estremamente importante alla storia della letteratura: la satira e il romanzo.

La satira è l'unico genere letterario che sia stato considerato come originariamente romano sia dai greci sia dai latini (di qui la famosa frase di Quintiliano: *satura tota nostra est*). Le sue origini sono oscure; non è escluso che il termine sia da mettere in relazione con l'etrusco *satir* (*orare*), come per primo ha fatto notare lo Snell; in ogni modo anche nella sua fase piú arcaica esso ha già acquistato il significato di *sermo*, e sia Lucilio sia Orazio definiscono disinvoltamente le proprie poesie satiriche appunto come *sermones*. Per quanto ne sappiamo, la satira diviene *carmen maledicum* solo con Lucilio (180?-102? a.C.), che la perfeziona a tal punto da farne uno strumento atto alla critica sociale e letteraria e anche al dibattito su tutti gli aspetti del costume. Nel periodo augusteo Orazio affina ulteriormente questa forma artistica integrando in essa elementi del discorso gnomico filosofico-popolare — la diatriba — di Bione di Borystene (III secolo a.C.). Il genere assume successivamente quelle caratteristiche specifiche che distingueranno infine la satira soltanto nell'età imperiale con Persio (34-62 d.C.) e Giovenale (55?-128? d.C.). Un vigoroso realismo e la rappresentazione disincantata, prevalentemente naturalistica, dell'uomo costituiscono i tratti caratteristici del genere, ai quali corrisponde sul piano del linguaggio un tono estremamente libero, specie in fatto di questioni sessuali. Sebbene composta in una lingua strettamente condizionata dal verso (già Lucilio abbandona a favore dell'esametro l'originaria varietà e libertà metrica dell'espressione), la sua struttura linguistica rispecchiante l'andamento e le cadenze del parlare corrente negli ambienti colti è piú vicina alla prosa che alla poesia di tono elevato. Tipicamente romano è il finalismo morale di questo genere artistico che mette davanti agli occhi del lettore l'immagine caricaturale delle stoltezze umane e che aspira a migliorare il mondo criticandolo. Un posto a sé merita l'*Apocolocyntosis Divi Claudii* di Seneca, uno scritto sferzante in cui l'autore satireggia l'imperatore Claudio. Nella struttura formale, in cui si mescolano la prosa e il verso, e nel tema del viaggio nel cielo e nell'inferno essa è una ripresa della « diatriba prosometrica » (in cui i versi si alternano alla prosa) introdotta nella letteratura greca da Menippo di Gadara (intorno al 280 a.C.) e trapiantata a Roma da Varrone (116-27 a.C.) al tempo di Cesare. Peraltro, mentre Menippo si limita a prendere in giro le diverse scuole filosofiche tenendosi perciò su un piano abbastanza astratto e generico, il *pamphlet* feroce e pungente del romano si riferisce a una concreta situazione di storia contemporanea, e cioè alla consacrazione divina di Claudio decisa dal senato dopo la morte dell'imperatore. Un'inconfondibile affinità col genere satirico rivelano anche i numerosi, mordaci epigrammi del poeta Marziale (40?-104? d.C.) che riprende la tematica di alcune *nugae* di Catullo e apre nuovi orizzonti a questo tipo di composizione poetica.

La vena satirica dello spirito italico affiora anche nel *Satyricon* di Petronio (m. 66 d.C.), un romanzo di costume, pervenutoci purtroppo solo in frammenti. Petronio è stato acutamente definito da Giusto Lipsio come *auctor purissimae impuritatis*, e in effetti molto nel suo romanzo si muove sotto il segno di questa purissima impurità, a cominciare dal titolo *Satyricon* (forma ibrida nella quale accanto al riferimento alla *satura* si può avvertire anche un riferimento alla parola greca *satyricòn*, che significa appunto opera poetica schernevole e mordace) per finire al tono di fondo gaiamente ironico, e alla stilizzazione comica e burlesca di personaggi e situazioni. L'opera, che dal punto di vista formale si presenta come un *prosimetrum* alla maniera di Menippo, amplia la forma narrativa di quest'ultimo fino a conferirle dimensioni e struttura di un vero e proprio romanzo, fondendo in un tutto unico gli elementi della novella ionica, del racconto meraviglioso ellenistico, del romanzo di viaggi, d'avventure e di amore, del mimo e della diatriba. Non meno certa dell'influsso greco sulla struttura tecnica dell'opera è l'originalità artistica dell'autore, che riprende questo o quel motivo del patetico romanzo ellenistico e parodiandolo lo varia, seguendo nella stesura una sua via del tutto personale e addirittura geniale (Mommsen).

La parentela di genere dell'opera di Petronio con le *Metamorfosi* di Apuleio (125-180? d.C.) è stata posta in luce già nella tarda antichità dal critico Macrobio (400 ca. d.C.), il quale mette in relazione le due opere per il posto centrale che entrambe riservano all'erotismo. Per quanto differenti nei particolari, ambedue i testi hanno in comune anche il fatto di essere narrazioni in prima persona; tutt'e due infine interrompono e alleggeriscono l'intreccio principale incastrando in esso novelle e racconti secondari. A parte la svolta finale in senso religioso di Apuleio, entrambe le opere appartengono al genere del romanzo comico, come dimostra chiaramente il loro *leitmotiv*, che in Petronio è centrato sulla figura del narratore perseguitato dall'ira di Priapo, divinità fallica, e in Apuleio sulla trasformazione in asino del protagonista. Il romanzo di Petronio è ricco di un realismo molto fedele alla vita; l'autore rappresenta il suo *demi-monde* mettendolo in caricatura con tratti vivacissimi e quasi veristici, sicché il gioco della comicità esaurisce esteticamente in sé stesso il proprio significato. L'opera di Apuleio testimonia invece di una profonda trasformazione della spiritualità: l'improvvisa svolta finale rivela infatti, retrospettivamente, il carattere allegorico del racconto facendo capire al lettore che le meravigliose avventure narrategli devono essere intese come un travestimento metaforico delle peregrinazioni dell'anima. Una volta liberata dall'inferno dell'animalità e sottratta al dominio della Fortuna grazie ai riti sacri dei misteri di Iside, l'anima potrà infatti unirsi agli dei (e questo è un tratto che invano si cercherebbe in *Lucio o l'asino* di Luciano, cui si è ispirato Apuleio).

Il nostro tentativo di delineare i tratti essenziali della poesia latina richiede ancora un accenno al tipo e al grado della presenza di Roma nelle opere dei suoi poeti; e non solo di Roma in quanto centro di uno spazio storico mondiale — è il caso soprattutto della poesia epica, da Ennio al tardo Claudiano — ma anche di Roma in quanto visibile, tangibile panorama urbano, come appunto avviene in poeti quali Orazio, Properzio, Ovidio e Marziale. Peraltro questi scrittori non ci parlano della vecchia città di mattoni sulla quale si appunta ormai (come del resto sulla rigida moralità delle donne e degli uomini del buon tempo antico) l'ironia delle nuove generazioni, ma di quella città marmorea, sontuosa e mondana in cui si è ormai trasformata la Roma di Augusto. Sorgono allora davanti al nostro sguardo innanzitutto i *Capitolia aurea* che con il Foro costituiscono il cuore della città, e poi i vestiboli e i colonnati del *porticus* — luogo ideale secondo Ovidio per incontri amorosi (*Ars* I, 67 segg.) —, le terme spaziose e i teatri, la cui atmosfera mondana Marziale ha saputo vivacemente tratteggiare nei suoi *Epigrammi*, l'equivoco *vicus Tuscus* con la sua folla variopinta e affaccendata e infine la *Suburra*, la « Soho » dell'Urbe, il quartiere di Hostia, la donna di Properzio.

Soprattutto la poesia di Ovidio e di Marziale è percorsa dal respiro della città, la piú bella del mondo intero come tutti i poeti latini concordemente affermano. Dal suo esilio sulle rive del mar Nero, in cui — come egli stesso dice — si sente « sepolto vivo », ormai prossimo alla morte e perseguitato dall'ossessionante *tristissima noctis imago*, Ovidio continua a evocare le immagini indimenticabili della sua incomparabile città, per ricadere ogni volta in una piú profonda e disperata prostrazione. Ancora nel V secolo, in un'epoca in cui le orde barbariche dei visigoti hanno già espugnato e saccheggiato la capitale ritenuta per tanti secoli inviolabile, e dopo che Agostino si è ormai schierato contro la pagana esaltazione di Roma, Rutilio Namaziano, un provinciale della Gallia (*praefectus urbis* nel 414), eleva con il fervore del credente la sua entusiastica esaltazione della *regina pulcherrima mundi*.

Letteratura latina cristiana

Un abbozzo dei tratti fondamentali della letteratura latina resterebbe incompleto se non includesse un esame degli aspetti letterari della patristica latina. Mediando i contenuti della tradizione classica, questa letteratura ha profondamente influenzato l'atteggiamento della cultura europea nei confronti della civiltà antica, come il filosofo Dilthey e il filologo Zielinski hanno potuto dimostrare citando a esempio la ricezione ciceroniana operata dalla Chiesa. Col termine di « patristica » intendiamo qui anche la poesia cristiana in senso lato; non però quella che rimane saldamente ancorata alla tradizione classica e che solo occasionalmente si richiama al cristianesimo in omaggio alla religione di stato (cristiana appunto dal 380), come avviene, a esempio, in Ausonio, il piú noto poeta epigrammatico della tarda latinità (310?-390?), e inoltre nel già citato poeta epico Claudiano. L'opera di questi estremi e illustri rappresentanti della poesia mitologica romana risplende sullo sfondo della generale decadenza del tempo sia per la perfezione formale, sia per il nitore dell'esecuzione, sia infine per la

fantasiosa, quasi ovidiana ricchezza e magnificenza di immagini (J. Burckhardt) ed è in effetti un trionfo del paganesimo, anche quando l'autore, per amore dei suoi protettori cristiani, vi inserisce un inno a Cristo. In effetti il poeta si rivela tanto piú disposto ad accogliere Cristo nell'Olimpo, quanto piú tende a giudicare gli arcani della cristologia alla stessa stregua delle tante assurdità della mitologia tradizionale. Non ci occuperemo dunque della particolare problematica di un decadente sincretismo che finisce talvolta col far scomparire i tratti essenziali dell'epoca, ma cercheremo invece di tratteggiare i lineamenti della genuina letteratura cristiana e della sua lenta e graduale formazione.

Il cristianesimo entra nella letteratura latina con il sorgere di un'apologetica cristiana; ciò si verifica a cavallo tra il II e il III secolo. (Si suole collocare la nascita di un linguaggio corrente cristiano nell'ambito del latino verso la metà circa del II secolo; anche gli inizi della traduzione latina della Bibbia — *Vetus Latina* — risalgono al II secolo, mentre lingua ufficiale della Chiesa romana rimane fino al III secolo e oltre il greco, il quale sopravvive nella liturgia addirittura fino alla fine del IV.) Nel corso del III e ancor piú del IV secolo lo sviluppo della letteratura latina subisce un processo di cristianizzazione che porta fatalmente alla creazione di nuovi generi e alla trasformazione dei vecchi.

La letteratura apologetica che caratterizza il periodo della lotta tra lo stato romano e il cristianesimo, nel quale autodifesa e polemica si fondono in una forma letteraria fino a quel momento senza precedenti, è potentemente rappresentata dall'*Apologeticum* di Tertulliano (160?-240? d.C.), continuatore dell'arcaica apologetica greca del II secolo e imitatore tra gli altri di Giustino martire (m. 165?). Toccanti documenti di fiera autoaffermazione contro un mondo ostile sono pure i generi letterari della *Passio* e degli *Acta martyrum*, anch'essi sorti al di fuori della cultura latina; il primo di questi generi è suggestivamente inaugurato dalla *Passio Perpetuae et Felicitatis* (202-203); il secondo dagli Atti dei martiri scillitani (180) e dagli *Acta proconsularia* basati sui documenti protocollari del processo e della decapitazione di Cipriano di Cartagine (258). La *Passio Perpetuae et Felicitatis*, attribuibile con ogni probabilità a Tertulliano, ha un contenuto fortemente autobiografico; si tratta di una rielaborazione degli appunti scritti da Perpetua sulle proprie visioni e sulle proprie esperienze religiose. Entrambi i generi (chiaramente affini) rivelano, agli inizi, una convincente semplicità in cui non vi è ancora traccia di quell'enfasi narrativa che caratterizza le leggende martirologiche piú tarde, adornate spesso di libere e ridondanti invenzioni.

Dalle dispute intestine della Chiesa e dallo scontro con le varie eresie si sviluppa gradualmente, anche nell'ambito della cultura latina, un'abbondante polemica. Quanto alla lotta contro l'eresia gnostica, piú o meno sedicente cristiana, il peso maggiore viene sostenuto dall'Oriente greco a cui si deve soprattutto lo sviluppo della speculazione cristologica. La letteratura ecclesiastica latina, a prescindere da personalità come Ilario di Poitiers e Agostino, non si occupa infatti con eguale intensità dei problemi della dogmatica speculativa; essa pone l'accento principale sui problemi della disciplina, mentre i dogmi le interessano solo nella misura in cui toccano la disciplina delle comu-

nità. È legittimo attribuire questo marcato carattere pratico della teologia occidentale (ben avvertibile nel già ricordato Cipriano da Cartagine) alle caratteristiche dello spirito latino, al suo senso dell'ordine e alla sua specifica vocazione alla riflessione e alla casistica giuridiche.

Lo sviluppo dell'omiletica presenta un interesse non trascurabile anche in una trattazione che si limiti alla considerazione degli aspetti letterari e linguistico-stilistici. La predicazione evangelica, tesa nello sforzo di toccare ambienti sempre piú vasti, assume a poco a poco il carattere di una forma d'arte oratoria che tende ad assimilare la tecnica della retorica profana e altri strumenti stilistici d'origine popolare. In Oriente il predicatore Giovanni Crisostomo (« bocca d'oro », IV secolo) proviene a esempio dalla scuola del retore Libanio; mentre nel primo periodo della sua vita Agostino esercita addirittura la professione d'insegnante di retorica. La tecnica oratoria conta, anche tra i latini, importanti maestri: oltre ad Agostino, soprattutto Ambrogio (340?-397), Leone Magno (papa dal 440 al 461) e Cesario di Arles (470?-542), celebre per il suo eccezionale magistero linguistico.

In quanto religione fondata sulla Scrittura, il cristianesimo produce un'immensa quantità di commentari ai testi sacri; questo genere letterario trova in Occidente il suo maggiore rappresentante in san Gerolamo (347?-420), il filologo per eccellenza tra i padri della Chiesa, cui si deve la forma definitiva del testo latino della Bibbia (si tratta della *Vulgata*, per la quale Gerolamo ha riveduto la traduzione dei Vangeli della *Vetus Latina*, e ha tradotto *ex novo* la maggior parte dell'Antico Testamento). È appunto san Gerolamo a introdurre nella letteratura latina la leggenda agiografica sviluppatasi nel mondo greco-orientale. Nelle sue tre biografie di monaci san Gerolamo si rivela anche narratore di primo piano; egli è celebre inoltre per il suo epistolario (e ciò dimostra come l'epistolografia letteraria non perda la sua importanza nella sfera spirituale cristiana). La sua epistola *Ad Eustochium de virginitate* (in realtà una vera e propria dissertazione, in cui si fondono in un armonico ed efficace disegno entusiasmo ascetico, esortazione a un sensibile e sovrasensibile amore di Cristo e critica mordace della fiacchezza morale di molti cristiani) è uno degli immortali capolavori della letteratura latina cristiana.

Una posizione di privilegio, nell'ambito generale della letteratura latina, meritano le *Confessioni* di Agostino (354-430), nelle quali l'adozione della forma autobiografica costituisce un autentico atto di vita religiosa (un'*invocatio* secondo la tecnica dei salmi). Attraverso un'autoanalisi psicologica assolutamente originale, sottile e proiettata in profondità a scandagliare gli estremi recessi dell'animo, l'autore narra l'odissea della propria vita interiore. Data la progressiva diffusione nel mondo cultuale greco-romano di religioni fondate sulla mistica della redenzione, non erano certo mancate in precedenza opere illustranti i vagabondaggi, le conversioni e la finale redenzione di uomini impegnati nella ricerca della verità (basti ricordare a questo proposito la mistica svolta finale delle *Metamorfosi* di Apuleio); e tuttavia la testimonianza di Agostino, cosí radicata nell'esperienza vissuta, nel tormento e nella beatitudine di un'anima alla ricerca del suo Dio e che in Dio ritrova la sua pace dopo errori e vagabondaggi spirituali, non può essere paragonata a nessuna opera anteriore; né alcun analogo tentativo successivo è riuscito a giungere tanto a fondo.

La contrapposizione e la finale fusione tra cristianesimo e cultura greco-romana danno vita al grandioso capitolo conclusivo della storia della letteratura e dello spirito antichi. Nei confronti della cultura classica i cristiani assumono in un primo momento un atteggiamento negativo e addirittura ostile. Tertulliano ha solo parole di ripugnanza e di condanna per la cultura pagana a cui tuttavia deve moltissimo, mentre l'apologeta africano Arnobio (vissuto intorno al 300) va tanto oltre da scalzare le stesse fondamenta ufficiali dell'ideologia di stato: Roma, che secondo la concezione dominante è diventata grande con l'aiuto degli dei per pacificare nella giustizia il mondo intero, è per lui una città *in perniciem humani generis nata*. D'altra parte, anche in epoca relativamente primitiva, non è infrequente il caso di autori cristiani che tentano di stabilire un rapporto quanto piú possibile armonico tra la nuova fede e la tradizione classica ancora rispettata dal mondo che li circonda. Minucio Felice (vissuto probabilmente nella prima metà del III secolo e perciò contemporaneo sebbene lievemente piú giovane di Tertulliano) tenta a esempio nel suo *Octavius* — un dialogo stilisticamente e linguisticamente ispirato ai modelli di Cicerone e di Seneca — di dimostrare che il cristianesimo spiega in termini totalmente chiari e veritieri ciò che i mitologemi e i filosofemi pagani oscuramente presagiscono pur nei loro frequenti e svianti equivoci. E anche Lattanzio, il « Cicerone cristiano », si rivela disposto al compromesso quando nelle sue *Divinae institutiones* (304-311) riprende gli elementi utilizzabili dell'etica filosofica pagana cercando d'imprimere alla descrizione sistematica di una condotta di vita cristiana una forma adeguata anche ai gusti dei pagani colti.

L'assolutezza della nuova religione e l'amore umanistico delle persone colte per la letteratura nazionale provocano non di rado conflitti drammatici, la cui intensità è destinata a crescere man mano che il cristianesimo riesce a far proseliti anche tra gli spiriti colti (come succede appunto con sempre maggiore frequenza nel corso del IV secolo dell'era cristiana). Nella celebre visione in cui immagina di assistere al proprio giudizio ultraterreno, Gerolamo si fa dire dal proprio giudice: « Tu non sei un *christianus* ma un *ciceronianus* »; piú tardi Cassiano di Marsiglia (360-435?) si rivolge i piú aspri rimproveri perché persino durante la preghiera la sua fantasia è assalita dalle immagini delle eroiche battaglie dell'epica romana. Una soluzione di questi conflitti si delinea nell'interpretazione data da Gerolamo della prescrizione del Deuteronomio secondo cui un ebreo che sposi una pagana deve prima tagliarle i capelli e le unghie; intendendo questa prescrizione in senso allegorico Gerolamo ne ricava la convinzione che sia lecito e gradito a Dio l'occuparsi di una disciplina pagana a patto di purgarla accuratamente di ogni errore (*Epistole*, 70,2; un'analoga interpretazione allegorica di un altro passo biblico si trova in Agostino, *De doctrina christiana*, 2,60 segg.). Il primo passo è ormai stato fatto e non vi è da stupirsi se i poeti cristiani adottano sempre piú frequentemente la consuetudine di trattare temi cristiani nei generi e nelle forme della poesia pagana. Ciò è anzi particolarmente evidente nel caso della poesia biblica che viene presentata consapevolmente come il corrispettivo cristiano dell'epica mitologica. Si verifica ora un processo analogo a quello intervenuto al tempo dell'ellenizzazione di Roma: allora i poeti latini avevano assimilato nella cultura romana le forme letterarie

greche riempiendole però di contenuti nazionali; adesso i cristiani riprendono le forme letterarie plasmate dai romani per introdurre in esse un contenuto cristiano e per utilizzarle come strumenti atti alla propagazione della nuova dottrina. I tentativi dei cristiani di versare nuovo vino nella vecchia coppa non sono tuttavia fortunati come quelli dei poeti latini dell'epoca delle guerre puniche; né potrebbero esserlo, data la situazione. A dimostrarlo può bastare un esempio facilmente controllabile perché conchiuso in sé stesso: il tentativo intrapreso da alcuni autori cristiani di trasformare i pastori virgiliani in altrettanti predicatori della nuova fede fallisce proprio perché una esagerata cristianizzazione del mondo bucolico fa esplodere la struttura interna di questo genere poetico. Solo Paolino da Nola (353?-431) riesce ad aprire nuovi orizzonti al tema pastorale e proprio perché abbandona il genere bucolico e trasferisce il mondo dei pastori e dei contadini nella poesia sacra.

Il suo contemporaneo Prudenzio (348-405?) è senza dubbio la personalità spiritualmente e artisticamente piú importante tra i poeti cristiani dell'antichità. Grazie alla sua profonda conoscenza dei classici latini Prudenzio compone in versi oraziani inni cristiani e leggende martirologiche, nonché poesie didascaliche su problemi teologici, tra cui un eccellente poema sul peccato originale. In quest'opera l'epica rappresentazione di battaglie della poesia classica viene utilizzata per illustrare allegoricamente la lotta che la virtú e i vizi combattono nell'anima umana.

Prudenzio non sarebbe certamente divenuto un grande poeta se scrivendo le sue opere non avesse mirato a conciliare lo spirito romano con lo spirito cristiano; a questo tendono infatti chiaramente il suo *Inno* a Lorenzo e il suo poemetto *Contra Symmachum* in cui, utilizzando alcuni argomenti di sant'Ambrogio, egli attacca il capo del partito di opposizione pagana al senato romano. In questi scritti l'ideologia augustea dell'*imperium sine fine* viene trasposta nella sfera spirituale cristiana: l'edificazione del piú giusto potere statale che il mondo abbia mai conosciuto è infatti considerata come opera della provvidenza divina che in essa ha voluto creare un presupposto indispensabile alla propagazione mondiale della vera religione; questo processo si conclude nel momento stesso in cui il *caput mundi* si pone sotto il segno della croce.

Cristianizzazione di Roma dunque, ma anche romanizzazione del cristianesimo; per il provinciale spagnolo (che sa convenientemente utilizzare — volgendolo in senso cristiano — il fervido amore per Roma di Claudiano) la Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse* si trasforma nella *Roma caelestis*, in cui Lorenzo, il martire cantato dal poeta, regna come *consul perennis* e porta la *corona civica*. L'armonizzante concezione storica prudenziana, cosí diversa dalla piú lucida visione agostiniana, riceve una smentita quasi immediata dalle invasioni barbariche; ma la sua idea di una fusione tra il cristianesimo e la civiltà romana (un'idea che stava a cuore anche a Teodosio I, il grande imperatore esaltato da Prudenzio) s'impone egualmente. Per poter valutare tutta l'importanza di questo fatto è sufficiente paragonare i formulari e i riti della liturgia romana del V e del VI secolo, da cui spira una misurata e composta *gravitas* e *dignitas* senatoriale, con l'estatica esuberanza delle forme liturgiche della chiesa orientale e greca.

Decisivo per il sorgere di una poesia genuinamente cristiana nell'area linguistica latina è frattanto lo sviluppo dell'inno cristiano e il ritorno ai metri popolari del verso breve, giambico, e del verso lungo, trocaico. Il contributo piú importante in questo campo lo fornisce sant'Ambrogio i cui inni, nati spesso sulla base di sollecitazioni concrete e di fatti reali, non intendono essere componimenti letterari come quelli di Prudenzio (che si rivolge invece a un pubblico colto) ma servire semplicemente ai canti della comunità. (Già Ilario di Poitiers, la cui raccolta di inni ci è pervenuta in frammenti, aveva tentato alcuni decenni prima, sebbene senza successo, di introdurre il canto innico nella vita ecclesiastica della Gallia.) Quando Ambrogio verrà assediato nella chiesa episcopale di Milano dai mercenari dell'imperatrice Giustina (seguace di Ario), a sfida degli assedianti egli farà cantare dal popolo rifugiatosi con lui in chiesa i suoi inni, in cui illustra in modo piano, comprensibile e al tempo stesso poeticamente efficace il dogma ortodosso della divinità di Cristo. Questo memorabile evento dell'anno 386, che Agostino ricorda nelle sue *Confessioni*, costituisce in realtà il vero e proprio atto di nascita della poesia innica cristiana occidentale, fonte di una potente e vitale corrente artistica e spirituale che ha continuato a fluire per tutto il millennio seguente.

Come giustamente osserva E.R. Curtius, questa poesia innica destinata al culto è un contributo originale del cristianesimo alla letteratura, poiché si colloca al di fuori degli antichi generi. Piú frequente della nascita di nuovi generi è tuttavia il ricorso alla convenzione formale della tradizione in cui vengono però trapiantate «le radici della fede e della religione» (tale a esempio la teoria letteraria di un Paolino da Nola). I cristiani riescono a ottenere questa rigenerazione letteraria sostanzialmente in due modi. Primo: industriandosi di eliminare tutti quei residui del patrimonio mitologico disponibile che minacciano di oscurare il chiaro aspetto della verità; il che non esclude naturalmente che qualche pezzo dello smalto mitologico o qualche non impegnativo elemento espressivo del linguaggio formale epico continuino a sussistere anche nel mondo culturale cristiano (e del resto non tutti i rappresentanti della poesia cristiana hanno, sotto questo punto di vista, la cautela di Prudenzio). Secondo: stimolando una nuova volontà artistica, disposta a mettersi al servizio dei fini religiosi, senza tuttavia cessare di soddisfare anche alla *voluptas* (al «piacere») del lettore e dell'uditore. L'antico postulato secondo cui il poeta è innanzitutto «utile», vale a dire deve istruire e divertire — si pensi a Orazio e al suo *aut prodesse volunt aut delectare poetae* — viene quindi tradotto in termini cristiani assegnando al *prodesse* una posizione nettamente privilegiata rispetto al *delectare*. La problematica derivante dalla tensione che in tal modo s'instaura nella coscienza del poeta tra i diritti autonomi della sfera estetica e le esigenze del contenuto dottrinario cristiano risulta manifesta a esempio nelle istruzioni che Agostino impartisce al suo giovane amico Licenzio sul modo di ottenere, nella rielaborazione poetica dell'episodio ovidiano di Pirramo e Tisbe, la necessaria purificazione religiosa del contenuto (*De ordine*, I, 8, 24). L'«epyllion» (breve poema epico) *Medea* dell'africano Draconzio (V secolo) si chiude in modo quanto mai indicativo con una declamatoria invettiva contro gli antichi dei dell'Olimpo. Le varie opere rivelano comunque una cristianizzazione piú o meno marcata,

ed è ormai sufficiente, per il nostro assunto, aggiungere agli esempi riportati quelli dell'epica biblica e della bucolica cristiana.

La grande diffusione della poesia antologica (e cioè di quella artificiosa pratica combinatoria, già esercitata dai pagani, che consente la creazione di nuove opere mediante la fusione di versi o frazioni di versi tolti alle opere dei poeti classici) è una conseguenza dello sforzo di conferire nuovi significati a forme valide; si pensi a esempio al *Maro* (Virgilio) *mutatus in melius* della poetessa cristiana Proba (350 ca.). L'utilizzazione in senso cristiano di contenuti secondari sottratti alle opere della latinità classica risulta invece particolarmente efficace quando l'impronta pagana viene utilizzata come uno strumento destinato a conferire al nuovo contesto cristiano un superiore lustro artistico o a sottolineare la contrapposizione artistica del nuovo significato con il *pendant* ideologico della concezione classica. Ben difficilmente tuttavia questi centoni raggiungono l'efficacia artistica, eccezion fatta naturalmente per le opere di grandi personalità artistiche, a esempio di Venanzio Fortunato, «il piú grande ingegno formale dell'ormai agonizzante cultura occidentale del VI secolo» (E. Norden). Un'ottima dimostrazione del talento artistico di questo dotto poeta cristiano (che fu educato alla scuola letteraria di Ravenna) ce la offre una sua poesia scritta per celebrare la consacrazione di sant'Agnese a badessa del monastero di Poitiers. Nella descrizione dell'amore in Cristo della monaca, Venanzio Fortunato intende presentare il corrispettivo cristiano delle *Eroidi* ovidiane. Come ha giustamente fatto notare O. Weinreich, molti plagi compiuti dai poeti cristiani ai danni degli autori pagani devono essere visti sotto l'angolazione dell'*interpretatio christiana*, religiosa o etica.

Che nella tarda antichità cristiana i generi della commedia e della tragedia non potessero essere messi al servizio della nuova ideologia è un fatto abbastanza naturale; il sentimento religioso era allora ancora troppo intenso ed esclusivistico per consentire qualsiasi rielaborazione cristiana del contenuto e della struttura di quei generi. Per la commedia la cosa è addirittura ovvia; e infatti anche la commedia *Querulus*, scritta in Gallia durante il IV secolo e nella quale a torto si è voluto riconoscere la traccia d'influenze religiose a causa di un contenuto fortemente moralizzante, non presenta in realtà nulla di specificamente cristiano (del resto la cristianizzazione di un soggetto siffatto non era neppure pensabile, mentre la deformazione parodistica di temi biblici nella *Cena* pseudocipriana rimane un caso assolutamente isolato). Piú naturale sarebbe stato il tentativo di drammatizzare determinati soggetti «tragici» della storia biblica o delle leggende martirologiche. Tuttavia, astraendo dai pochi tentativi (purtroppo non pervenutici) compiuti nell'Oriente greco durante il IV secolo, non si ha notizia di drammi scritti in epoca protocristiana. Concetto Marchesi considera come un compenso a questa lacuna la presenza di elementi chiaramente drammatici in alcuni brani del *Peristephanon* di Prudenzio (specialmente nell'inno X, per san Romano di Antiochia) dove non mancano, grazie all'ampia tessitura dialogica e alla struttura generale ricca di effetti drammatici, spunti non molto lontani dalla tragedia oratoria cristiana di epoche piú tarde.

I cristiani si servirono spesso dell'invettiva — con molta efficacia — ma non della satira, e ciò è dovuto al fatto che la prima si dimostrò piú adatta alla lotta contro il paganesimo. Sembra comunque che nella tarda antichità cristiana un *Iuvenalis christianus*, quale il medioevo latino ha prodotto nella potente figura di Amarcio (XI secolo), non vi sia stato; la sferzante epistola *Ad quemdam senatorem ex christiana religione ad idolorum servitutem conversum* erroneamente attribuita a Cipriano e il *Contra Symmachum* di Prudenzio sono indubbiamente piú vicini all'invettiva che alla satira. Ciò non toglie che l'efficacissimo polemista Gerolamo, del quale Erasmo può dire *haud alibi dicit melius quam ubi male dicit haereticis aut calumniatoribus*, dimostri chiaramente di essersi abbondantemente abbeverato alle fonti della satira classica e di Marziale. Risultò invece facilissimo mettere al servizio delle nuove finalità cristiane la poesia didascalica: oltre al già citato Prudenzio, esempi tipici di questo genere letterario sono il poema gnomico *In Marcionem* erroneamente attribuito a Tertulliano e il poema *De ingratis* contro i negatori della teoria agostiniana della grazia, composto nel V secolo da Prospero di Aquitania (il titolo gioca sul doppio significato di «ingrato» e di «spregiatore della grazia»). Un carattere piú parenetico che didascalico hanno poemi come le *Instructiones* di Commodiano (III secolo?) o il *Commonitorium* di Orienzio (prima metà del V secolo), che imitano il dettato e la tecnica del verso ovidiano.

Nel campo della letteratura prosastica va ancora sottolineata l'apparizione di trattazioni cristiane di storia profana, genere in cui Orosio (*Historiae adversum paganos*, 457 ca.) raggiunge una particolare efficacia. Fedele alla metafisica concezione storiografica del suo maestro Agostino, Orosio presenta i fatti storici sotto la prospettiva della redenzione e ciò anche senza venir meno alla tradizionale forma storiografica, orientata in lui nel senso di una storia universale. Egli considera l'intero corso storico dal punto di vista del giudizio divino e crede, a esempio, che l'invasione dei barbari debba essere interpretata come punizione per i peccati dei romani, alludendo alle persecuzioni cristiane di Diocleziano.

Conclusione

Nella sua importante opera postuma *Il latino tardo* (*Late Latin*, Oslo, 1959), Löfstedt ha giustamente sottolineato la straordinaria differenza di livello che caratterizza la produzione letteraria del basso latino, mettendo in rilievo come questa sia costituita al tempo stesso da opere validissime e capaci di resistere al tempo e da povere compilazioni, e come abbracci tanto le *Confessioni* di Agostino quanto la *Mulomedicina Chironis*, il *Corpus Iuris Civilis* (529-565) e le cronache di Giordane (550 ca.), i piú alti inni di Prudenzio e le inartistiche e spesso formalmente rozze canzoni di operai e di soldati di cui si trovano esemplari in tutte le regioni dell'*imperium romanum*. Non è quindi affatto ragionevole considerare equivalenti i concetti di «basso latino» e di «latino volgare», e ciò anche a prescindere dal fatto che il latino volgare è presente come «corrente sotterranea» fin dalle origini della letteratura latina. Come inizio della lingua e della letteratura del basso latino si è soliti fissare il periodo intorno al 600 d. C., ma è chiaro che simili periodizzazioni hanno un valore assai relativo. L'anello di congiunzione nello sviluppo tra latino e italiano,

gallico, ispanico e altri gruppi dialettali è un *sermo vulgaris* che in ogni caso prima del 600 si deve definire ancora come latino e dopo l'800 già come lingua romanza. Il «latino volgare», di cui si conservano documenti riguardanti l'attività di monaci, geometri e veterinari (Axelson), interessa, a parte le eccezioni, piú lo studioso della lingua che lo storico della letteratura. Accanto a questo processo, che dal latino come *koiné* di un impero mondiale porta alle lingue romanze, sta un'entità linguistica relativamente stabile e solida: il linguaggio della Chiesa occidentale, che continua a vivere come strumento di espressione di una comunità religiosa. Esso è costituito dal linguaggio liturgico e dal linguaggio curiale sviluppatosi dalla lingua burocratica della romanità pagana. La funzione culturale della Chiesa farà del latino la lingua delle scuole elevandolo quindi al rango di lingua internazionale delle persone colte e fornendo ai ceti ecclesiastici e accademici di quella comunità religiosa uno strumento di espressione e di comprensione sovranazionale in grado di dar vita a una varia e ricca letteratura. Questo cosiddetto «mediolatino» sarà in tutto e per tutto un linguaggio di transizione, dimostrandosi tuttavia capace di un ulteriore sviluppo assai vivace e a volte anche interessante; esso diventerà infine strumento d'istruzione e di educazione civile e culturale dei piú giovani popoli dell'Occidente e conserverà praticamente questa sua funzione sino a quando gli umanisti, con il loro richiamo alla normatività del «latino classico» gli sottrarranno ogni possibilità di ulteriore sviluppo creativo.

Non è nostro compito delineare lo sviluppo della cultura latina medioevale e post-medioevale, la cui illustrazione dobbiamo perciò lasciare ad altri saggi. Il nostro tentativo di trattare le opere ecclesiastiche sotto l'aspetto letterario e di mettere in evidenza la continuità del loro sviluppo rispetto alla letteratura pagana non può andare oltre il VI secolo d. C. Ci limitiamo quindi a questa sintetica panoramica sul processo ricco e contrastato che ha portato alla fusione tra classicità e cristianesimo e quindi anche a quella metamorfosi delle forme letterarie in cui deve essere individuato il ruolo specifico svolto dalla tarda antichità cristiana come anello di congiunzione tra evo antico e medioevo. Le ricerche condotte negli ultimi decenni hanno del resto dimostrato chiaramente come il vasto campo della patristica possa fornire indicazioni preziose per la soluzione dei problemi di storia letteraria e come esso riveli il sussistere, nella produzione ecclesiastica latina, del contenuto spirituale dell'antichità romana. Dando ora un'occhiata retrospettiva all'abbozzo generale della letteratura latina appena delineato, possiamo piú facilmente renderci conto di come, nella complessità di uno sviluppo che va dalla prima guerra punica alle grandi invasioni barbariche e oltre, una decisiva importanza debba essere attribuita ai due fattori fondamentali con i quali abbiamo collegato la nostra trattazione storico-letteraria della civiltà romana al corso storico mondiale: i fattori cioè della «romanizzazione dell'ellenismo» (che tuttavia — anche se in modo altamente differenziato nei particolari — è contemporaneamente una ellenizzazione degli elementi romano-italici) e della «cristianizzazione dell'Occidente», che implica a sua volta anche un'occidentalizzazione del cristianesimo.

Wolfgang Schmid

LETTERATURA LATINA MEDIOEVALE

Il latino del medioevo, e cioè il mediolatino, non è una lingua viva nel senso comunemente attribuito a questa espressione. Esso infatti non è la lingua che il bambino impara dalle labbra della madre, né vive quella vita piena, naturale e spontanea che contraddistingue gli strumenti linguistici capaci di unire in un'organica comunità tutti gli strati sociali di un popolo. Nel medioevo il latino è la lingua della Chiesa e della scuola, sia che quest'ultima dipenda da una parrocchia, da un monastero o da un'istituzione laica. Chi frequenta la scuola è fin dal principio tenuto a servirsi permanentemente del latino e deve continuamente cimentarsi con scritti e opere latine, che soli possono aprire la via a una completa formazione culturale e spirituale; gli allievi di una scuola ecclesiastica o legata a un monastero partecipano inoltre attivamente al cerimoniale liturgico parlato e cantato in latino. Per il tipo di studi praticato e per il fatto di vivere in comunità in cui il latino è parlato costantemente, queste persone penetrano molto a fondo nello spirito della lingua, in loro quest'ultima ridiventa dunque una lingua viva e capace di esprimere ogni pensiero e ogni moto dell'animo e persino di servire come *medium* per la piú intensa poesia.

I depositari della letteratura mediolatina appartengono per la maggior parte al clero. Anche quando prendono soltanto gli ordini minori essi sono pur sempre *clerici*; gli studenti che viaggiano da una città all'altra vagando per il mondo si chiamano appunto *clerici vagantes* al pari dei menestrelli latini dell'XI secolo. Anche le monache scrivono in latino, come Rosvita di Gandersheim (n. 935?) e Ildegarde di Bingen (1098-1179). Molti figli di principi e di nobili, pur non essendo destinati allo stato ecclesiastico, ricevono un'istruzione classica e sono perciò in grado di leggere il latino o di capire poesie recitate in latino; da questi ambienti di nobili colti provengono anzi non pochi scrittori, come la contessa Dhuoda dell'epoca carolingia, Federico II di Sicilia (1194-1250) e Carlo IV (1316-1378).

Il mediolatino letterario si attiene, fondamentalmente, al basso latino della Chiesa pur ispirandosi anche ad autori piú antichi, letti nelle scuole o fuori delle scuole. La sua grammatica è il risultato di un compromesso. Lo stile presenta sfumature diverse a seconda dei diversi autori che vengono presi a modello e a seconda del livello dell'opera. Il lessico viene arricchito in parte con nuove formazioni costruite

sulla matrice morfologica e lessicale latina e in parte con parole sottratte ai glossari o assimilate dal greco o da altre lingue. Il sentimento linguistico palesa nell'insieme ben definite oscillazioni. A esempio, epoche caratterizzate dall'aspirazione a purificare la lingua, come il periodo carolingio e piú tardi il « rinascimento del XII secolo », si alternano a epoche assai meno sensibili nei confronti della grammatica tradizionale e assai meno restie a un libero ampliamento, anzi a una vera e propria corruzione del vocabolario. Nel tardo medioevo la filosofia scolastica, educata alla scuola delle traduzioni di Aristotele, elabora un linguaggio tecnico estremamente duttile, capace di esprimere qualsiasi sottigliezza concettuale; il nuovo sistema di formazione dei vocaboli influenza anche il linguaggio poetico e letterario, almeno nella misura in cui questo non tende a una semplicità estrema.

Periodizzazione delle origini

Non è possibile risolvere la questione dell'inizio della letteratura mediolatina servendosi di criteri linguistici. È infatti proprio nei periodi di crisi che la struttura di una lingua risulta piú differenziata; a esempio, tra Venanzio Fortunato (530?-600?) e Gregorio di Tours (538-594), due scrittori che furono amici e contemporanei, la differenziazione linguistica è assai grande: il primo infatti scrive un latino quasi scolasticamente corretto mentre il secondo già un latino preromanzo, volgare. Praticamente si è soliti fissare il confine tra il latino e il mediolatino alla metà circa del VI secolo, inquadrando nell'una o nell'altra letteratura gli autori — per la verità non molto numerosi — del periodo immediatamente precedente, a seconda della loro particolare sensibilità culturale: Boezio (480?-524), l'ultimo seguace della filosofia classica, viene attribuito alla letteratura latina, mentre il quasi contemporaneo Benedetto (480?-550), autore di una celebre regola monacale, viene assegnato al mediolatino insieme al diacono romano Aratore, autore di un *De actibus apostolorum* (544) in cui si celebra la Roma di Pietro e Paolo. Il confine tra le due epoche sembra addirittura tagliare in due l'opera di Cassiodoro (480?-575?). E infatti, la corrispondenza di stato che questi disbriga nella sua qualità di cancelliere del re dei goti e che piú tardi raccoglie nelle sue *Variae*, rivela una pompa oratoria tardo-romana, mentre le *Institutiones*, manuale di studio e al tempo stesso regolamento di vita per i seminaristi del suo monastero, dimostrano come egli abbia ormai voltato le spalle all'agonizzante civiltà classica.

Letteratura e culto

La letteratura mediolatina è molto ricca, anche a prescindere dalle opere destinate a fini pratici, come i commenti alla Bibbia, alle letture scolastiche e ai libri dottrinali e di testo in uso nelle scuole e nelle università. Prima di esaminare gli altri settori della letteratura e i loro « generi », occorre notare come nell'ambito di questa letteratura esista una differenza fondamentale tra due tipi di opere nettamente contrastanti tra loro. Nella poesia emerge chiaramente il contrasto

tra ispirazione spirituale e ispirazione mondana, e questo dualismo non è che lo sviluppo del contrasto tra poesia cristiana e non cristiana sorto sin dai tempi del poema evangelico di Giovenco (331?) e dei piú antichi inni latini. Le poesie didascaliche sui dogmi della fede e i canti di lotta composti da Ilario di Poitiers (315?-367) e da Ambrogio (340?-397) per rincuorare le comunità minacciate divengono, nel corso del medioevo, un solido e indispensabile strumento di culto. L'inno, sorto nell'alveo liturgico, assolve perciò, indipendentemente dal suo carattere letterario e dal suo valore poetico, una piú alta funzione. Conseguenza esterna della conservazione della letteratura sacra nei libri liturgici (ai quali si deve tra l'altro se inni, sequenze e cerimonie liturgiche drammatizzate ci sono pervenuti a decine di migliaia) è la sua anonimità; i nomi dei poeti che hanno creato tutte queste opere sono andati perduti.

Sotto molti aspetti l'innica presenta caratteristiche comuni con l'agiografia. Anch'essa infatti è subordinata a un fine di culto (la celebrazione dei santi durante le cerimonie liturgiche e durante le letture del refettorio) mentre entrambe — innica e agiografia — vengono largamente praticate fin dai primi secoli del medioevo, quando altri generi letterari sono ancora sconosciuti; l'una e l'altra costituiranno sino alla fine dell'epoca i due generi piú fertili.

Forme e generi

I prosatori del mediolatino si ispirano ai modelli della patristica; un solo autore, Eginardo, imita, nella sua vita di Carlo Magno, le biografie di Svetonio. Lo scrittore meno imitato nel medioevo è comunque Cicerone, la cui oratoria è estranea all'orientamento spirituale dell'epoca; lo sviluppo della retorica deve quindi venir attribuito non tanto all'influenza di una generale teoria stilistica o alla nascita di un'arte epistolare, quanto agli effetti della cosiddetta *ars dictaminis* (*dictare* significa redigere, compilare, comporre). Il dialogo è frequente nella letteratura didattica, dove presenta particolari caratteristiche. Un grande sviluppo della storiografia si ha infine grazie all'abbondante ricorso all'annalistica, alla cronaca, alla descrizione storica (*historia*) e alla biografia. Le cronache di storia universale si basano sull'opera di Gerolamo mentre in Ottone di Frisinga (1112?-1158) la storia del mondo viene osservata da un'angolazione teologica, alla maniera di Agostino. Dal XII secolo in poi sorge una letteratura con fini ricreativi e moralizzanti che utilizza materiale pervenuto dall'Oriente. Nel tardo medioevo, infine, l'aneddoto edificante, l'*exemplum*, diviene per i predicatori uno strumento didattico efficace e immediato.

Colpisce nella poesia mediolatina la tensione tra la tendenza a rimanere nel solco della tradizione e l'aspirazione a un libero sviluppo. Questa tensione si rispecchia anche nell'alternativa tra i due grandi principi formali cui s'ispirano le varie opere: quello della poesia metrica e quello della poesia ritmica. La poesia metrica viene coltivata nelle scuole sulla base dei modelli classici, sebbene la lingua parlata abbia da gran tempo perduto il senso della quantità delle sillabe, fondamento della prosodia. La poesia ritmica invece, originariamente rozza, giunge

nel corso dei secoli a un compiuto equilibrio tra la vivacità di un linguaggio mosso e animato e la forma strofica.

La poesia metrica s'ispira al canone di letture poetiche che la scuola medioevale ha ereditato dalla Chiesa antica aggiungendovi i capolavori della poesia cristiana. È un sintomo dell'intatta vitalità del latino come lingua letteraria il fatto che le forme metriche fondamentali dell'esametro e del distico, malgrado l'ininterrotto confronto con i modelli classici, vengano ulteriormente sviluppate. Durante il medioevo infatti non solo si concedono a queste forme determinate libertà ma si creano anche nuove regole facendo rimare la cesura e la fine del verso; la rima è in un primo tempo monosillabica e in un secondo tempo regolarmente bisillabica. Di qui i vari e difficili giochi di rima che caratterizzano la poesia del XII secolo e la classica struttura del verso cui nuovamente tendono molti poeti di questo periodo. La tradizione metrica viene rispettata all'ingrosso nell'epica, nell'epistola poetica, nella vivace poesia minore e nelle epigrafi per edifici, tombe, libri e strumenti.

Le raffinate forme metriche e strofiche della lirica antica sono a portata di mano nelle opere di Orazio, Prudenzio e Boezio, che fanno parte del canone scolastico, e molti poeti medioevali tentano infatti di utilizzarle negli inni e nei canti liturgici. In ogni modo, l'imitazione delle forme classiche, che riguarda soprattutto la strofe saffica, forma nel suo insieme non piú che una piccola aiuola nel grande e fiorente giardino della poesia ritmica rimata, la quale costituisce, in tutti i periodi del medioevo, la naturale forma espressiva del canto sia spirituale sia profano.

La forma ritmica compare già nella poesia di Agostino. Essa non si fonda sulla lunghezza o sulla brevità della sillaba, ma utilizza l'accento naturale della parola per inserire nel verso, alternandole in serie ben ordinate, sillabe accentate e sillabe non accentate. Questo tipo di poesia rende superfluo il faticoso e lungo apprendimento delle regole della prosodia, e può docilmente adattarsi a qualsiasi melodia poiché i versi delle sue strofe sono costruiti in sequenze di rime piú o meno complicate e secondo una rigida aritmetica sillabica. I principi formali di questa nuova poesia vengono esposti e chiariti per iscritto; grazie alla rimeditazione sulle forme classiche che accompagna il « rinascimento del XII secolo » essa acquista infine una limpida e chiara normatività. È appunto in questo periodo che la « sequenza », sorta nel IX secolo come forma originale della poesia mediolatina, viene definitivamente sottoposta alle norme della poesia ritmica. Nella gerarchia dei valori estetici essa rimarrà a lungo posposta ai piú antichi generi affini, ma spianerà in cambio la strada alla poesia in lingua volgare.

Tra i generi letterari fin qui presi in considerazione dal punto di vista formale, manca il dramma. L'omissione non è casuale perché ciò che il medioevo ha infuso di suo in questo importante genere artistico non rientra nel patrimonio tradizionale ed è un prodotto nuovo e originale del culto. La nascita del dramma cristiano presenta molte significative analogie con la nascita del dramma greco. È vero, le commedie di Terenzio fanno parte, fin dai tempi carolingi, del canone scolastico; tuttavia i drammi della monaca sassone Rosvita di Gandersheim, che si proponevano di superare Terenzio e che rielaborano antiche leggende, rimangono senza imitatori. Nel XII secolo

sorge peraltro il genere semidrammatico della « commedia elegiaca ». Si tratta di rielaborazioni di materiale tratto da commedie e novelle antiche e medioevali, la cui atmosfera è fortemente influenzata dall'erotismo ovidiano; in esse l'azione è quasi completamente risolta nel discorso diretto, che può diventare pretesto per una virtuosistica e suggestiva dizione o per una vera e propria drammatizzazione del testo. Non si tratta però di autentici drammi. Un dramma vero sorge soltanto dalla aspirazione a tradurre in termini visibili i fatti narrati dal Vangelo, durante le celebrazioni pasquali. Un breve e infiorato passo della liturgia pasquale, un « tropo » che riproduce il dialogo evangelico di Maria con l'angelo, viene cantato e recitato quale scena presso il sepolcro a cominciare dal X secolo; in esso il solenne cerimoniale liturgico rivela già un'embrionale distribuzione delle parti. In molte chiese questa celebrazione sceneggiata non si staccherà mai dalla liturgia (come del resto succederà anche a un analogo rito dell'Epifania, nel quale i re magi vengono presentati nell'atto di adorare il bambino nel presepio); e tuttavia l'elaborazione poetica e il piacere della rappresentazione e dello spettacolo determineranno qua e là il sorgere di drammi natalizi e pasquali che si arricchiranno di successive interpolazioni sceniche. La multiforme e varia combinazione di canti liturgici, passi biblici e brani ritmici e metrici di questi riti sacri costituisce per il momento soltanto il presupposto del graduale sviluppo verso il teatro. Scene cantate vengono composte anche utilizzando materiale desunto dalle storie di san Daniele e di san Nicola; persino l'attesa della fine del mondo, della venuta dell'ultimo imperatore e dell'Anticristo, prende corpo in una toccante azione scenica che è uno dei pochi drammi unitari del periodo. Questa pratica scenica iniziata dalla Chiesa verrà infine ripresa e portata avanti dai « misteri » in lingua volgare, e in nessun altro campo il rapporto tra la poesia mediolatina e le letterature nazionali del medioevo si rivelerà piú stretto.

Centri e fasi di sviluppo

Sostenuto dalla cultura ecclesiastica e dalla cultura tradizionale, entrambe fondate sul latino classico, il mediolatino riesce a fungere da *koiné* internazionale; esso diventa la lingua di cui si servono ceti e caste appartenenti a nazioni diverse e variamente articolate dal punto di vista politico-sociale. Ci si può chiedere a questo punto se la letteratura scritta in questa lingua costituisca realmente un corpo organico e unitario. Il pericolo di spaccature e di sviluppi particolaristici è certamente grande in un'epoca in cui gli scambi e i traffici sono ancora assai limitati rispetto all'epoca romana, e in cui la letteratura è spesso condizionata localmente e rimane legata ad ambienti particolari. Inoltre il modo con cui le opere vengono divulgate aggrava questo rischio. Gli autori o i loro collaboratori scrivono soltanto la bella copia o la copia dedicatoria; chiunque voglia possedere la loro opera deve pensare per proprio conto alla trascrizione. Un'editoria e un commercio di libri il medioevo li ha conosciuti, e in misura limitata, soltanto verso la fine.

Nel seguente, condensato prospetto storico della letteratura mediolatina cercheremo d'individuare le cause che malgrado regressi e

deviazioni ne hanno favorito lo sviluppo o per lo meno ce lo rendono visibile.

Quando cominciò il millennio del mediolatino, l'impero romano era ormai andato in frantumi. Nelle regioni latine dell'ex impero dominavano popoli germanici: in molte parti d'Italia prima gli ostrogoti, poi i longobardi; in Gallia i franchi; in Spagna e nella Francia meridionale i visigoti. In seguito alla loro conversione al cristianesimo i celti irlandesi erano appena entrati nella comunità dei popoli di civiltà latina; tra gli anglosassoni l'attività missionaria era iniziata nell'anno 600.

La letteratura latina seguiva tante strade quanti erano i paesi, cosí diversi, in cui si sviluppava. Nel 589, dopo la riconversione al cattolicesimo di Reccaredo, la Spagna aveva conosciuto un'originale fioritura postuma della letteratura religiosa del basso latino importatovi da romani e visigoti; questa fioritura era durata fino al 711, anno in cui gli arabi erano dilagati nella penisola, ed era culminata nelle opere di Isidoro di Siviglia (560?-636), autore di una illustrazione enciclopedica dell'ormai agonizzante cultura tardo-romana.

In una situazione diametralmente opposta si trovava invece l'Irlanda che mancava di qualsiasi base storica per lo sviluppo di una letteratura latina. Solo frammentariamente e grazie ai loro contatti con la Gallia, la Spagna e l'Italia, gli irlandesi conobbero il patrimonio letterario romano e cristiano. Ciò che essi crearono di proprio rivela d'altronde una caratteristica impronta celtica, una specifica sfumatura nazionale che si avverte anche nel pensiero e nella poesia di quegli irlandesi che, come Sedulio Scoto (850 ca.) e Giovanni Scoto Eriugena (810?-875?), possono essere annoverati tra i personaggi piú brillanti del rinascimento carolingio.

Gli anglosassoni subirono inizialmente una forte influenza irlandese fino alla seconda ondata missionaria che capovolse la situazione; le opere del grande scrittore Beda (672?-735) dimostrano chiaramente in quale misura essi abbiano saputo impadronirsi della tradizione romana: una tradizione che a Gregorio Magno (540?-604), l'ultimo importante scrittore ecclesiastico di Roma, appariva ancora come una inutile zavorra.

Scendendo in Italia, i longobardi vi avevano distrutto gran parte dei resti della civiltà classica; essi si avvicinarono quindi molto lentamente e faticosamente alla tradizione romana. Paolo Diacono (720?-799?), il loro storico, è il piú importante esponente della tarda fioritura culturale di questo popolo, una fioritura che sfociò in quella carolingia. Nello storico Gregorio di Tours la Gallia merovingia aveva espresso all'inizio di quest'epoca una potente figura di scrittore; il contemporaneo Venanzio Fortunato, originario dell'Italia settentrionale, aveva dedicato le sue poesie a re e monache, vescovi e nobili. Dopo queste due personalità il silenzio letterario era divenuto quasi totale.

Solo con il rinnovamento culturale che ebbe inizio sotto Carlo Magno (742-814) la letteratura ritrovò nello stato dei franchi un centro e una piattaforma europei. I dotti franchi, visigoti, italiani, irlandesi e inglesi che con scelta felice Carlo Magno chiamò alla sua corte portarono con sé diverse tradizioni culturali; grazie allo scambio e ai contatti che ne derivarono e in cui talvolta i maestri si fecero allievi e viceversa, la letteratura carolingia assunse un carattere particolare. Principale tema europeo di questa letteratura fu la gloria di Carlo Magno. I letterati della sua corte lo esaltarono in poemi epici, in poesie bucoliche e in epistole poetiche; un monaco di Bobbio compose un lamento funebre in versi ritmici per la sua morte; di lui parlano gli annali e le biografie scritte, alla maniera di Svetonio, dal monaco Eginardo (770?-840). Nella cultura di corte era maturato intanto l'ideale umano del dotto e del poeta che Alcuino (735?-804?) e Teodulfo (760?-821) incarnarono cosí bene; un ideale che continuò a vivere anche dopo la decadenza della corte nelle numerose scuole vescovili e monastiche dell'impero.

La successiva generazione carolingia, cui appartennero i teologi Rabano Mauro (784?-856) e Pascasio Radberto (785?-860?) nonché i due amici — diversissimi come poeti — Strabone Valafrido (808?-849) e Gottschalk (805?-869), restò dispersa nelle diverse regioni dell'impero; un'amichevole corrispondenza intellettuale rimase l'unico legame tra le personalità letterarie piú importanti. Le dispute che scoppiarono sulle teorie di Gottschalk e del filosofo irlandese Giovanni Scoto diedero luogo a un'abbondante letteratura polemica. Carlo il Calvo (840-877), che si schierò dalla parte di Giovanni, si sforzò inoltre di eguagliare il nonno nella fama di mecenate e di protettore dei poeti.

Lo smembramento dell'impero provocato dalle invasioni dei normanni, dei saraceni e in seguito anche degli ungari ebbe effetti importanti anche sul piano culturale. Notkero Balbulo (840?-912) di San Gallo ricevette comunque proprio dalla Francia lo stimolo a creare le sue «sequenze» che, accanto al poema epico *Walthario*, costituiscono il piú durevole contributo fornito dalla Germania alla letteratura di quest'epoca.

La prima metà del X secolo è il periodo letterariamente piú povero del medioevo; le nuove opere che sorgono dopo questa interruzione rivelano un carattere totalmente diverso da quelle che le precedono. Risalgono a questo periodo gli scritti del vescovo riformatore Raterio di Verona (890?-974?), quelli della già ricordata poetessa Rosvita, dello storico Liutprando di Cremona (900?-971?) e infine di Vitichindo di Corvey (915?-973?). Si tratta di personalità volonterose e ostinate che — a differenza dei letterati del secolo precedente — continuano a scrivere pur senza avere nessuno con cui stabilire un rapporto intellettuale. Appunto perciò la letteratura è ricca, in questo periodo, di opere non convenzionali.

Nella seconda parte di questa fase, che si prolunga fino alla metà dell'XI secolo, cade l'attività del monaco Otlone di S. Emmerano (1010?-1070?) e di san Pier Damiani (1007-1072), predicatore, cardinale e dottore della Chiesa, nonché la nascita del poema di animali *Ecbasis captivi*, ricco d'indovinelli, e infine quella del vivace romanzo cavalleresco *Ruodlieb*.

Nei monasteri di Germania, Francia, Italia e Inghilterra si diffonde la «sequenza», il cui sviluppo è favorito dalle riforme monastiche, mentre sul tropo pasquale di Tuotilo (m. 909) si modella la liturgia pasquale. In Occidente si sviluppa l'uso di inserire poesie di condoglianza negli annunci mortuari che fanno il giro dei capitoli e dei monasteri. Rinasce infine la biografia monastica.

Importanti effetti sulla letteratura hanno le riforme scolastiche

che risalgono proprio a questo periodo. Nel IX secolo centri principali dell'istruzione erano state le scuole monastiche; nel periodo ottoniano le scuole delle chiese capitolari tornano invece ad assumere una funzione di primo piano. Poco prima della fine del millennio la scuola capitolare di Reims, guidata da Gerberto (che sarà piú tardi papa Silvestro II, 945?-1003) acquista, grazie all'opera del suo direttore, una celebrità internazionale. A Reims e a Chartres, dove insegna il vescovo Fulberto (m. 1028), erede della tradizione di Gerberto, si recano in pellegrinaggio studenti di tutte le regioni d'Europa. Risale a quest'epoca la fama della superiorità delle scuole francesi, e si deve a questa fama (che si estende piú tardi anche a Lione, Parigi, Orléans e altre città) se fino al XII secolo e oltre le nuove opere e le nuove forme artistiche vengono conosciute anche fuori della Francia. Poiché la diffusione delle mode letterarie procede solitamente da occidente verso oriente, interessante è il fatto che, indipendentemente da qualsiasi moda, nascono in Germania opere poetiche di grande rilievo; il *Ruodlieb* compare infatti intorno al 1050, mentre il *Dialogo tra l'Imperatore e l'Anticristo*, una creazione di monumentale e universale grandezza, risale all'epoca del Barbarossa.

Il costituirsi di un corpo studentesco liberamente circolante per le università d'Europa spiega la comparsa del menestrello, che risale appunto al secolo XI. La inestimabile raccolta di Cambridge custodisce il repertorio di questi cantori vaganti, a cominciare dai canti dell'arcaico periodo salico. In questa raccolta sono conservati canti lirici ed epici di origine tedesca, francese e italiana, inni cerimoniali ed encomiastici, lamenti funebri, fiabe come *La fanciulla di neve* e infine canzoni per l'avvento della primavera nonché poesie amorose in cui è avvertibile un filone di chiara derivazione fulbertiana e chartriana.

Intorno alla metà del secolo lo scambio letterario torna a essere intensissimo; lo dimostra la vasta e accesa letteratura polemica scatenata dalla comparsa della teoria eucaristica di Berengario di Tours (1001?-1088). Questo scontro ideologico non è ancora spento che già nasce un nuovo e piú acceso dibattito in seguito all'esplosione del conflitto tra papato e impero e alle riforme di Gregorio VII (1020?-1085).

L'inizio del vario e articolato sviluppo della letteratura mediolatina, fenomeno importantissimo tra quelli che caratterizzano il «rinascimento del XII secolo», cade proprio nel mezzo di questo periodo delle polemiche dottrinali in cui vengono sottilmente affilate le armi della dialettica e della retorica. L'espressione «rinascimento del XII secolo» merita tuttavia un chiarimento: essa può infatti risultare legittima solo se tiene conto dei molteplici tentativi coi quali questo periodo cerca piú intensamente dei precedenti di ristabilire un contatto con l'antichità, pur senza pervenire a una visione d'insieme della cultura classica. Grazie alla migliore conoscenza dei modelli romani, lingua e poesia acquistano maggiore purezza e vivacità. A Chartres la filosofia di Platone diviene la base speculativa di una scuola nella quale saranno create importanti opere allegoriche dottrinali. Grazie alle traduzioni dal greco e dall'arabo inizia, contemporaneamente, la riscoperta della filosofia e della scienza naturale greche.

Il mondo culturale latino si è nel frattempo ampliato; esso abbraccia ormai quasi tutta l'Europa, dalla Spagna e dalla Sicilia fino alla Scandinavia e alla Polonia, con una testa di ponte anche in Terra Santa. La conquista normanna dell'Inghilterra ha provocato un notevole livellamento culturale tra Francia e Inghilterra, mentre i nuovi ordini dei cistercensi e dei premostratensi sono ormai divenuti un potente fattore di fusione spirituale. In questo mondo culturalmente latino l'istruzione e l'educazione spirituale hanno nuovi centri di sviluppo, che divengono, appunto per questo, le sedi principali della produzione letteraria. A Lione e a Parigi, centri della teologia scolastica, si contrappongono Chartres, centro del platonismo, Orléans e altre città della Loira, in cui si coltiva oltre che la poesia anche l'arte dell'epistola e la stilistica (queste discipline vengono insegnate anche a Bologna, a integrazione degli studi giuridici).

Grazie all'espansione e all'approfondimento della base culturale fondata sulla conoscenza dell'antichità, la letteratura ecclesiastica arricchisce anche i suoi strumenti espressivi. Senza questo allargamento dell'orizzonte storico non potrebbero certo nascere le «sequenze» di Adamo di San Vittore (1112?-1192), ispirate a una raffinata simbologia, né le confessioni profane dell'Arcipoeta (1160 ca.), né l'infuocata eloquenza di Bernardo di Clairvaux (1090-1153), il «maestro melliflúo», né infine il gelido umanismo di Giovanni di Salisbury (1115?-1180). Ma il meglio in fatto di sintesi artistica tra gioco verbale, varietà ritmica e ricamo di rima, lo si trova nelle intense poesie erotiche e negli elevati «lamenti di Maria», due gruppi di opere che debbono probabilmente attribuirsi a un'unica personalità artistica. La struttura profondamente armonica della cultura copre, almeno al suo livello piú alto, i contrasti di cui quest'epoca è pur cosí ricca. Persino le scherzose parodie del Vangelo e della messa, brutalmente blasfeme ed emergenti dall'oscuro sottofondo umano del medioevo, non turbano l'equilibrio generale, data la loro manifesta «anormalità».

Per la poesia inizia ora un periodo di rigogliosa fioritura, dovuta anche al sorgere di una nuova valutazione dell'importanza del poeta. Già nella seconda metà del secolo XI, alcuni scolastici francesi avevano stretto tra loro relazioni di tipo letterario scambiandosi poesie e componimenti poetici. Quando erano comparsi Marbodo di Rennes (1035?-1123) e Mildeberto di Lavardin (1056-1123), qualcuno aveva orgogliosamente dichiarato che essi erano degni di reggere il paragone con gli antichi. In ogni modo, con i poemi e le poesie didascaliche della nuova generazione inizia, intorno al 1100, un nuovo classicismo medioevale, che produce opere destinate a rimanere esemplari fino alla fine del medioevo. Questa letteratura preleva i propri temi sia dal patrimonio letterario dell'antichità classica, sia dalla storia contemporanea; non di rado essa li inventa *ex novo* ispirandosi all'osservazione filosofica e satirica del mondo. Le sue affascinanti opere, destinate soprattutto alla lettura, costituiscono tuttavia solo un ristretto settore della multiforme produzione poetica cui danno vita il variopinto mondo dei *clerici* e l'intensa attività pubblica e politica dell'epoca. Si tratta di una poesia che risuona per le strade come elaborato canto celebrativo, pungentissima satira, o incitamento ad arruolarsi per le crociate, e che si rivolge a un pubblico pronto alla battuta e alla critica. Essa mutua dalla letteratura francese forme e melodie. Sebbene la larga messe di liriche latine profane ci sia per lo

piú pervenuta anonima, nelle grandi raccolte manoscritte, come i *Carmina burana*, non è fortunatamente difficile riconoscere lo stile delle piú importanti e spiccate personalità poetiche dell'epoca. Fino a questo momento non è stato possibile individuare con certezza nessuna delle canzoni amorose dedicate da Abelardo a Eloisa mentre si è riusciti ad attribuire con sicurezza alcuni di questi canti all'amaro poeta Ugo d'Orléans (XII secolo), all'Arcipoeta e ai maestri della sequenza Gautier de Châtillon (1135?-1200), Pietro di Blois (m. dopo il 1200) e Filippo di Grève (1160/70-1236). In queste composizioni si nota un precipitoso sviluppo delle forme che quasi si accavallano l'una sull'altra.

La poesia mediolatina non si è mai dimostrata molto sicura di sé; essa ha sempre confidato, per il proprio sviluppo, nella nascita di una poetica autonoma. All'alba del XIII secolo inizia tuttavia un rapido declino. Molte le cause di questo fenomeno: in primo luogo la grande svolta intervenuta nello sviluppo spirituale del medioevo che porta ad attribuire un valore assoluto alla scienza organizzata, a paragone della quale il gioco estetico, almeno per coloro che si servono del latino, perde ogni suo fascino. Si aggiunga il freno imposto dalla Chiesa ai vagabondaggi dei chierici minori, da cui deriva anche una forte limitazione di quelle sfrenate feste carnevalesche e studentesche che avevano assicurato la celebrità ai festosi e satirici canti di un Gautier de Châtillon e di un Pietro di Blois. Solo la poesia religiosa produce ancora opere importanti. Il *Dies irae* assume la sua forma definitiva, mentre lo *Stabat Mater* diviene intima espressione della devozione francescana e nella sequenza del Corpus Domini di Tommaso d'Aquino (1224?-1274) il dogma viene espresso artisticamente sotto forma di allegoria.

La letteratura mediolatina dell'ultimo secolo del medioevo è internazionale, come internazionali sono le piú importanti istituzioni culturali dell'epoca — le università e gli ordini dei frati questuanti —, le quali partecipano intensamente alla vita letteraria. Essa ha il suo centro di gravità nella cultura delle scuole superiori, una cultura che si è sviluppata e continua a svilupparsi sotto lo stimolo delle grandi traduzioni del secolo XII e XIII, e che è guida morale dell'uomo e alimento della sua vita interiore. Alla teologia pratica e mistica viene dedicato un ampio corpus di opere. Una delle piú pressanti richieste avanzate in questo periodo alla letteratura è quella di provvedere all'ammaestramento morale; sicché vengono improvvisate interpretazioni moralizzanti del gioco degli scacchi, della mitologia antica, del regno della natura e della storia. Nessun soggetto sembra a questo scopo troppo grande o troppo piccolo: persino la novellistica dei *Gesta Romanorum* si basa su una concezione moraleggiante.

Rielaborando in prosa la leggenda di Troia, Guido delle Colonne riveste di panni latini lo stile del romanzo cortese. Ma la sua opera, peraltro molto letta e apprezzata, non trova imitatori. Accanto alla letteratura narrativa devono infine essere ricordati i resoconti dei missionari francescani e le immaginarie avventure di Sir John Mandeville, che riporta notizie meravigliose sull'Estremo Oriente.

In questi secoli assistiamo anche a un radicale rovesciamento del rapporto tra letteratura in latino e letteratura in lingue volgari. La poesia mediolatina, che ancora poco tempo prima aveva conosciuto,

François Clouet: Francesco I. *Firenze, Uffizi.*

nelle allegorie filosofiche e nella magistrale arte retorica di Alano di Lilla (1118?-1203), la piú perfetta realizzazione di un elevato ideale di erudizione e di stile (pervenendo anche alla sintesi tra arte e scienza) s'isterilisce. (La nascita di alcune opere ancora importanti come la splendida satira *Occultus*, di Nicola di Bibra, non basta a smentire il giudizio generale.) Le letterature in lingua volgare, cresciute frattanto tutt'intorno al mediolatino, invadono progressivamente i settori letterari un tempo riservati a quest'ultimo. Una premessa di questa sostituzione erano state del resto le numerose traduzioni e rielaborazioni di opere latine del periodo precedente. Il fatto stesso di poter fare a meno del latino in campo letterario ne accentua però la rappresentatività come lingua della Chiesa, della scuola e dei dotti, sebbene questa sua funzione venga ripetutamente contestata sin dai tempi del *Convivio* di Dante (1309) e di Nicola di Oresme (1320?-1382).

La letteratura mediolatina viene infine attaccata e successivamente assorbita anche da un'altra corrente letteraria: l'umanesimo italiano. Petrarca, il grande precursore di questo movimento (1304-1374), tenta di svincolarsi dalla tradizione medioevale latina, come già avevano fatto gli spiriti piú decisamente orientati in senso umanistico del XII secolo (a esempio Giovanni di Salisbury); il nuovo orientamento spirituale aspira a realizzare un ideale letterario e una concezione del mondo incompatibili con la tradizione mediolatina. Il confine tra i seguaci della tradizione e i sostenitori del nuovo indirizzo è, specialmente agli inizi, assai incerto; grandi scrittori mediolatini come Giovanni Gerson (1363-1429) e Nicola di Cues o da Cusa (1400?-1464) si dimostrano infatti influenzati dall'umanesimo pur senza essere propriamente degli umanisti. Lo stile del mediolatino (non si può piú parlare ormai di letteratura mediolatina) si protrae fino al secolo XVI; esso si spegnerebbe fra l'indifferenza generale se Crotus Rubianus (1480-1539), Ulrich von Hutten (1488-1523) e i loro amici non gli erigessero, nelle *Lettere degli oscurantisti* (*Briefe der Dunkelmanner*, 1515-1517) un monumento caricaturale destinato addirittura a far parte dei capolavori della letteratura mondiale.

Bernhard Bischoff

LETTERATURA LATINA UMANISTICA E MODERNA

A partire dal secolo XIV si sviluppò in Italia una letteratura in lingua latina sotto l'influenza delle correnti spirituali del rinascimento e dell'umanesimo. Entrambi questi movimenti miravano in effetti a favorire lo sviluppo di un nuovo tipo d'uomo autosufficiente, e a trasformare sia l'etica che la poesia sulla base del culto della bellezza e della libertà. Gli umanisti si richiamavano perciò ai poeti e ai filosofi dell'antichità romana in cui vedevano l'incarnazione di un ideale di vera umanità, un modello di autentica poesia. Questi innovatori, e alla loro testa il Petrarca (1304-1374), respingevano il latino medioevale, parlato e scritto, che era stato un linguaggio vivo e corrente soltanto per i contatti tra i dotti; in sua vece essi volevano ritornare al latino « classico » servendosi di esso per diffondere, sia in versi sia in prosa, le loro nuove idee. Per latino «classico» essi intendevano la lingua del tempo di Augusto, vale a dire la prosa di Cicerone e di Livio e il linguaggio poetico di Virgilio, Ovidio, Orazio. Fu anzi in questo periodo che venne coniato il termine « classico » per indicare tutto ciò che doveva valere, in campo letterario, artistico e spirituale, come modello esemplare.

Cicerone, Virgilio, Orazio, ecc. non erano stati affatto ignorati durante il medioevo; anzi erano stati studiati, imitati, trascritti e sunteggiati. Il medioevo però li aveva letti come autori contemporanei. Solo la sottile consapevolezza storica degli umanisti li fece ridiventare scrittori « antichi »; appunto per questo soltanto ora essi poterono assurgere alla dignità di autentici paradigmi da imitare, nello stile come nel contenuto. I poeti, i filologi e i filosofi del rinascimento incominciarono così a restaurare il latino dell'epoca augustea (vale a dire una lingua « morta ») e a scrivere le loro opere in questa lingua raffinata ed « eletta ».

La pubblicazione delle epistole del Petrarca segna l'atto di nascita della letteratura umanistica.

Umanisti e poeti

Grazie al suo carattere di lingua internazionale questo nuovo latino, ripulito e amorosamente coltivato, può rapidamente diffondersi in tutta Europa. A questa diffusione provvedono già in buona parte i

dotti, gli « intellettuali » dell'epoca, per i quali il latino è ancora e sempre, come già nel medioevo, la lingua della cultura e della scienza. Chi scrive o compone versi in latino non ha affatto la sensazione di servirsi di una lingua straniera, giacché il dotto è dappertutto circondato da una sorta di « aura » latina; nella comunicazione orale o scritta con amici e colleghi, nello scambio di opinioni scientifiche, nella disputa, nell'aula universitaria come nel refettorio del monastero. Insomma, il latino è onnipresente. La lingua materna — e ciò succede in tutti i paesi europei — viene utilizzata soltanto e malvolentieri nel rapporto con gli *illiterati*, con la *plebs*. Queste le condizioni generali di vita di severi umanisti come Erasmo da Rotterdam, Konrad Celtis, Francesco Bacone, George Buchanan o Jacopo Cuiacio.

Carattere distintivo del vero umanista è la vocazione alla poesia; a tal punto che i dotti definiscono orgogliosamente la propria professione chiamandosi *poetae*. Già nell'istruzione scolastica medioevale gli allievi dovevano comporre versi latini (e non è difficile mettere insieme qualche esametro passabile quando è consentito saccheggiare i tesori della letteratura romana); adesso però i manoscritti e i libri degli umanisti brulicano di versi o di odi, in cui tuttavia orgogliosamente si esercitano anche i dilettanti. Costoro si rassegnano a soffrire la fame e ad andare vestiti di stracci, pur di coltivare la loro vocazione; la coscienza di essere *poetae* li eleva infatti al di sopra della massa facendoli entrare nella schiera dei grandi spiriti. Costretti a vivere in mezzo a un mondo orientato in senso non umanistico o addirittura antiumanistico, coloro che si dedicano ad attività culturali si sentono parte di una grande comunità: aiutarsi l'un l'altro contro gli attacchi degli ostili scolastici è per costoro non solo un dovere di amicizia ma anche un servizio alla scienza e alla cultura. In questi casi ogni questione o rivalità personale viene prontamente dimenticata a favore del sentimento di solidarietà.

Questo sentimento di fratellanza culturale può aiutarci a spiegare le poesie encomiastiche cosí frequenti in questo periodo, poesie che gli amici sogliono scrivere — secondo una pratica destinata a protrarsi fino in piena epoca barocca — a presentazione degli scritti di un determinato autore. Non si tratta di semplice adulazione né di un complice scambio di garanzie di gloria; si tratta invece di una proclamazione di solidarietà spirituale. Un chierico vagante medioevale avrebbe rivolto al suo collega la domanda: *es tu scolaris?*, per distinguerlo dal semplice vagabondo. Ora invece, variando la frase, un umanista direbbe: *es tu poeta?*, che è una parola d'ordine con la quale gli « intellettuali » si riconoscono e si differenziano dai « barbari ». L'opinione che il « poeta » abbia diritto agli stessi onori dei grandi della terra compare nelle piú misere canzoni da accattoni e non pochi umanisti riescono, nella loro vita, a tradurla in fatti. Simbolo esterno di questa equiparazione è l'incoronazione del poeta: l'imperatore e il vate ricevono entrambi l'alloro; dominatore il primo nel campo della politica, in quello dello spirito il secondo.

Con ciò il termine « poeta » viene ad assumere un significato piú vasto di quello che noi oggi gli attribuiamo. Per tradurre questo concetto dobbiamo servirci della parola « filologo », attribuendo a essa il significato di cultore delle scienze dello spirito e non soltanto di grammatico, analista della lingua e critico letterario. « Poeti » sono tanto Celsio, quanto Erasmo, Hutten, Melantone. Che ogni grande filologo sia stato battezzato con una goccia di unguento poetico è per tutti una verità indiscutibile.

Per indicare il « poeta » gli umanisti si servono dell'espressione *vates*, tratta dalla letteratura romana, che significa « veggente ». Con questa parola essi intendono metterne in luce il talento profetico e insieme la capacità — assente nell'uomo normale — di raggiungere l'ebrezza e la beatitudine creativa, già definita da Platone come « delirio ». Anche se a pochi umanisti è concesso di conquistare l'alloro, il semplice fatto che al poeta venga attribuita questa facoltà creativa e che si pensi a una sua missione divina implica la nascita di una nuova, piú profonda concezione della poesia e del mondo, una concezione che nel medioevo troviamo solo in pochi e isolati spiriti, come un Wolfram von Eschenbach o un Dante.

Poesia e dramma

Accanto ai generi della lirica pura come l'ode, l'epodo, l'elegia, ecc., ereditati dalla poesia antica, i poeti latini del rinascimento creano nuove forme d'espressione; a esempio l'*hodoeporikon* o « poesia di viaggio » nella quale essi usano fornire un'illustrazione di un paesaggio osservato o attraversato su cui ricamano eleganti divagazioni e riflessioni. Da un analogo gusto descrittivo traggono origine le cosiddette « poesie urbane », che esprimono l'emozione stupefatta dei poeti di fronte ai monumenti e ai palazzi costruiti dalla mano dell'uomo.

Avvenimenti contemporanei o fatti del passato vengono cantati secondo il modello virgiliano, laddove nelle satire e negli epigrammi ci si attiene soprattutto all'esempio di Ovidio e di Marziale. Molto presto s'incominciano a trattare anche argomenti religiosi sostituendo però, con molta disinvoltura, i nomi cristiani con quelli, mai dimenticati (neppure nel medioevo), delle antiche divinità. Questa mescolanza perdura fino ai tardi scrittori di osservanza luterana.

Tra le centinaia di poeti latini del rinascimento, i veri, efficaci talenti sono pochi: fra questi spicca il tedesco Konrad Celtis (1459-1508). Un solo altro poeta può essergli paragonato, soprattutto nel campo della poesia amorosa: Petrus Lotichius Secundus (1528-1560).

Molto importante il dramma latino. Proprio perché gli umanisti guardano con occhio mutato alle tragedie di Seneca e alle commedie di Plauto e di Terenzio, essi possono ormai sviluppare una concezione drammaturgica che è destinata a conservare la sua validità anche nelle epoche successive e che solo oggi sembra cedere il passo a un nuovo modo di concepire il teatro. Università e corti del periodo rinascimentale e del barocco gareggiano nell'allestire svariati tipi di spettacolo, dai quali è destinata a uscire anche l'« opera ». Contemporaneamente si sviluppa un nuovo stile di rappresentazione: la scena simultanea medioevale si trasforma nel « palco a scena fissa ». Le scuole latine di ogni confessione s'impadroniscono delle innovazioni tecniche e spirituali per utilizzarle a fini didattici ed educativi. Insomma la svolta dal medioevo all'umanesimo risulta particolarmente marcata nel campo teatrale. Gli effetti di questo processo di sviluppo si avvertono anche nella letteratura in volgare dei grandi paesi euro-

pei, come si può osservare a esempio in Germania già alla fine del secolo XVI con Nikodemus Frischlin (1547-1590).

Erasmo

Anche nella prosa gli scrittori rinnovano forme e contenuti. Il « re dell'umanesimo », Erasmo da Rotterdam (1466?-1536), un erudito di fama europea, si sforza incessantemente di ottenere una stretta compenetrazione tra scienza, cultura e cristianesimo. Per rendere coscienti i propri contemporanei della differenza tra la tradizione ecclesiastica e l'originaria purezza della dottrina cristiana Erasmo si rivolge al testo greco del Nuovo Testamento, da cui Lutero trarrà poi la sua traduzione tedesca. Nel suo commento al Vangelo egli non ha timore di applicare, contro i metodi scolastici, in nome dell'obiettività scientifica, il metodo filologico di analisi testuale appena fondato dall'umanesimo; un metodo che fornisce le persone colte di un'arma formidabile. D'altro lato egli scrive personalmente a Lutero: « Nessuno ha polemizzato con la parola di Dio (su cui tu tanto spesso tuoni) ma solo con le tue interpretazioni. Sbagli se credi di poter continuare a imporci come parola di Dio le tue personali interpretazioni ». Egli stesso espone le verità salvifiche del cristianesimo sotto la tradizionale veste allegorica (*Enchiridion militis christiani*, 1502). Nei suoi *Colloquia familiaria* (1518), destinati originariamente all'istruzione, si riflette la varia e animata vita culturale e politica della Germania del periodo immediatamente precedente alla riforma. Che Erasmo non sia stato un umanista nel senso classico della parola, e cioè l'erudito che si rintana nel proprio studio chiudendo la porta in faccia al mondo, lo dimostra nel modo piú chiaro il celeberrimo *Elogio della pazzia* (*Enkomion moriae seu laus stultitiae*, 1509). La parola « pazzia » indica qui la consapevole ottusità di chi prova piacere ad aggirarsi ostinatamente nelle zone piú basse dello spirito, cercando di avvelenare tutto ciò che vola in alto, e cioè la pedanteria che non rispetta nessun valore e non merita perciò a sua volta nessun rispetto.

Per finezza e levigatezza d'espressione, per profondità spirituale, per la limpida scelta delle parole nessuno scrittore dell'epoca può essere paragonato a Erasmo. Il periodo è tuttavia ricchissimo di potenti personalità. In Germania operano tra gli altri Reuchlin (1455-1522), Pirckheimer (1470-1530), Paracelso (1494?-1541), Melantone (1497-1560); in Inghilterra Tommaso Moro (1478-1533); in Spagna Vives (1492-1540), per tacere dell'Italia. Tutti scrivono latino e in latino viene composta anche l'*Utopia* di Moro, che acquista subito fama mondiale e che presterà il suo nome a un nuovo tipo di romanzo.

Il latino rimase infine anche la lingua filosofica per eccellenza fino al secolo XVIII. Spinoza (1632-1677) scrive le sue opere quasi esclusivamente in latino, mentre Gottfried Leibniz (1646-1716) si serve oltre che del latino anche del tedesco e del francese. Infine il naturalista svedese Linneo (1707-1778) porta la tradizione del latino nella letteratura scientifica ed erudita fin quasi alle soglie del secolo XIX; una tradizione che la letteratura scientifica aveva rispettato, da Copernico (1473-1543), a Tycho Brahe (1546-1601), a Galileo (1564-1642), a Keplero (1571-1630), a Harvey (1578-1657) e a Newton (1642-1727).

In latino vengono scritte anche le opere del mistico Emanuel Swedenborg (1688-1772), compatriota di Linneo, che eserciteranno una profonda influenza su vasti strati di pubblico e suggestioneranno piú tardi lo stesso movimento simbolista.

L'età moderna

Questi sintomi promettenti del sorgere di una nuova *humanitas* in senso etico ed estetico vengono tuttavia soffocati dalla frattura religiosa. Anche se le lingue nazionali incominciano ormai a imporsi (per lo meno nelle opere di carattere non erudito), in entrambi i campi confessionali si continua a poetare in latino. È vero, si tratta per lo piú di uno stuolo di epigoni di scarso valore che si accontentano delle forme tradizionali, come il gesuita polacco Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), il quale scrive con il nome latinizzato di Sarbievius (i suoi inni, epigrammi, ditirambi vengono pubblicati in numerose edizioni sino alla metà del secolo XIX); tuttavia nel vortice della guerra dei trent'anni il gesuita Jakob Balde (1634-1668) crea delicate odi latine, pervase da un'intensa interiorità spirituale. Balde è un autentico poeta la cui riscoperta si deve a Herder, che ha anche fornito dei suoi levigati e sicuri versi latini una traduzione tedesca, peraltro inferiore all'originale; solo il benedettino Simon Rettenbacher (1634-1700), della generazione successiva, può entro certi limiti reggere il confronto con lui. Sebbene il livello medio di questa poesia neolatina sia particolarmente basso, i poeti tedeschi del barocco non disdegneranno di attingervi molte delle loro immagini, metafore e paragoni.

Diverso il destino del dramma latino che, nello spirito della Chiesa trionfante, i gesuiti trasformano e ampliano fino a farne un singolare *spectaculum*. Questo teatro dei gesuiti, la cui teoria viene discussa nelle poetiche dell'ordine, percorre tutte le fasi stilistiche, dalla fredda e olimpica calma del dramma rinascimentale al *pathos* barocco, fino alla serenità del rococò. La sua intonazione fondamentale, il tono didascalicamente devoto e pur artisticamente alato, sopravviveranno peraltro a tutte le mode e a tutte le epoche. Esso cercherà di servirsi delle arti figurative, della musica e della retorica per allietare e al tempo stesso influenzare occhi e orecchie del pubblico. Quasi senza eccezioni questo teatro è scritto in latino, il che consente agli autori come agli esecutori di tenere a rispettosa distanza e al tempo stesso di lusingare il colto pubblico. Nel 1786 perfino Goethe non riuscirà a sottrarsi al fascino di una di queste rappresentazioni, cui assisterà in Regensburg.

Comunque, nel XVIII secolo il latino è stato ormai estromesso dalle università: domina ancora soltanto nelle facoltà di diritto canonico e di teologia cattolica (come ancor oggi avviene nell'università di Friburgo in Svizzera, e nelle università teologiche romane in considerazione del carattere internazionale dell'uditorio).

Nel secolo XIX e ancor oggi, compaiono di quando in quando in Europa poesie latine di autori contemporanei: si tratta in genere soltanto di amabili curiosità (cfr. l'antologia *Viva Camena. Latina huius aetatis carmina collecta et edita ab Iosepho Eberle*, 1961), anche se si è giunti a tradurre in latino perfino *Pierino Porcospino* e *Max e Moritz*; nei paesi anglosassoni una traduzione latina del popolare racconto per

bambini *Winnie-the Pooh* di A.A. Milne (*Winnie ille Pu*) apparsa nel 1962 è stata addirittura un *bestseller* dell'anno, e molto successo ha avuto in Italia la traduzione di *Pinocchio* (*Pinoculus*).

Fa eccezione a questi esempi minori, per la sua originalità di poeta latino ricco, vario e personale, Giovanni Pascoli (1855-1912), con i suoi *Carmina*, tra i quali la serie dei *Poemata christiana*, che comprendono un capolavoro autentico: *Thallusa* (1912).

Infine continua a essere assegnato ogni anno un premio ad Amsterdam per la migliore poesia in latino (per ben diciassette volte questo premio è toccato appunto al Pascoli) e un premio analogo a Roma, nel *Certamen Capitolinum*. I poeti latini dei nostri giorni non si limitano a utilizzare i metri classici; attingono, proprio come gli autori della poesia studentesca del secolo XIX, ai canti dei medioevali *clerici vagantes*, resi nuovamente attuali dal geniale commento musicale di Carl Orff. Ciò può servire a evitare il pericolo della paralisi totale, ma non può nascondere l'origine artificiosa di questa letteratura. Oggi il latino è morto come linguaggio letterario, perdendo anche quest'ultima forma di vita che pur era riuscito a conservare dal medioevo fino al barocco, ed è in declino anche come lingua liturgica della Chiesa, dopo l'introduzione delle lingue vive nel culto sancita dal Concilio Vaticano II.

Wolfgang Stammler

LETTERATURA PROVENZALE E OCCITANICA

Per ben due volte nella sua lunga storia, la letteratura provenzale riesce a produrre opere di grande rilievo, che la sollevano al rango di letteratura mondiale: nel medioevo, con la poesia trovadorica, e nella seconda metà del secolo XIX, con l'opera di Frédéric Mistral. Massimo titolo di gloria di questa letteratura rimane peraltro quello di avere segnato, con la sua precoce fioritura, la nascita della lirica occidentale e di avere creato quel particolare tipo di cultura aulica, basata sulla canzone d'amore, che dalla Provenza si è diffusa in quasi tutti i paesi europei e che ancor oggi conserva il suo fascino. Le versioni e imitazioni di poeti come Giosue Carducci, Rudolf Borchardt, Ezra Pound, testimoniano dell'intatta vitalità di questa poesia che parla ancor oggi alla moderna coscienza letteraria.

Veramente la definizione « provenzale » è erronea, sia rispetto alla lingua sia rispetto alla letteratura, in quanto entrambe non sono state praticate soltanto in Provenza ma in tutta l'area della Francia meridionale in cui l'evoluzione del latino volgare, modificato dal sostrato celtico, è stata influenzata dai visigoti. Oltre alla Provenza questo territorio abbraccia anche la Linguadoca, il Limosino, la Guascogna, l'Alvernia, il Périgord e il Velay. Per questa ragione al termine « provenzale » si preferisce oggi il termine « occitanico », che fa riferimento all'uso invalso nei territori citati di utilizzare come particella affermativa il monosillabo *oc*, dal latino *hoc* (da cui appunto *langue d'oc* in contrapposizione alla *langue d'oïl* — dal latino *hoc ille* — del Nord).

La lingua dei *trobadors* non ci consente di stabilire con esattezza in quale parte del territorio occitanico abbia avuto origine la poesia cortese; si tratta infatti di una *koiné* letteraria di cui si servirono tutti i poeti; la nuova letteratura provenzale invece non è piú riuscita a sviluppare una lingua poetica unitaria.

Anche alle origini della letteratura provenzale, come agli inizi di quasi tutte le letterature, si trovano opere di carattere gnomico ed edificante. Intorno alla fine del X secolo nasce il poema *Boeci*, di cui si conservano solo frammenti, una sorta di « vita » di Boezio in forma epica; circa trent'anni dopo, una leggenda in versi sul martirio di santa Fides. Nulla in quest'epoca arcaica lascia presagire la fioritura che sta per sopraggiungere. Allo studioso moderno i piú antichi canti d'amore pervenuti fino a noi, scritti intorno al 1100 da Guglielmo IX conte di Poitiers e duca di Aquitania (1071-1126), sem-

brano sorgere dal nulla. Peraltro, nella loro forma strofica — ancora relativamente semplice — le undici canzoni pervenuteci di questo poeta contengono già quasi tutti gli elementi della concezione dell'amor cortese.

La lirica cortese

A partire da questo momento e per circa due secoli si sviluppa e si perfeziona una poesia lirica dotata di elevati pregi formali, che si esaurisce soltanto dopo avere fecondato le letterature ancora in boccio dei paesi vicini. Delle circa 2600 canzoni pervenuteci tra quelle composte in questo periodo (circa tra il 1100 e il 1300), una parte non irrilevante è nota o è stata presentata per la prima volta fuori dei confini della Francia meridionale, giacché i trovatori, poeti vaganti, chi per piacere chi per bisogno, estendevano le loro peregrinazioni all'Italia, alla Spagna e alla Francia settentrionale e alcuni talvolta anche alle corti del Portogallo, della Germania e persino dell'Ungheria.

Mezzo secolo dopo la nascita della canzone d'amore provenzale il modello dei *trobadors* ispira nella Francia settentrionale la poesia dei *trouvères* (trovieri). Il creatore del romanzo cortese, Chrétien de Troyes (1135?-1180?), è il primo poeta francese che scriva canzoni d'amore nello stile dei trovatori. Anche il *Minnesang* tedesco, e anzi la sua stessa concezione dell'amore spiritualizzato, in cui pure si avverte il riuscito tentativo di inventare nuovi accenti, non sono immaginabili senza lo stimolo dei *trobadors* e dei *trouvères* e senza l'imitazione di forme e motivi della loro poesia; come non lo è del resto la poesia siciliana della corte di Federico II, né la poesia del « dolce stil novo ».

I *trobadors* — la parola è un derivato del verbo *trobar*, « trovare, inventare poetando » — introducono nella poesia il computo rigoroso delle sillabe e la rima obbligatoria, creando nuovi generi lirici e sviluppando, nello spazio di pochi decenni, un'alta e quasi rituale forma d'arte. Dalla poesia classica e particolarmente da quella di Ovidio, cosí abbondantemente presente nei componimenti poetici dei *clerici vagantes* medioevali, e forse anche dalla poesia araba, essi traggono temi e forme che modificano e sviluppano dando vita a un nuovo esercizio d'arte, anzi a un nuovo costume civile.

Il *trobador* non si limita a scrivere il testo poetico di queste canzoni: egli ne compone anche la musica, che esegue egli stesso o che fa eseguire da un giullare (*joglar*) del suo seguito. Testo e musica formano in queste composizioni un'indissolubile unità. Il primato tocca peraltro non alla musica ma alla parola, come si può dedurre dalle dichiarazioni piene di consapevolezza stilistica degli stessi *trobadors* e anche dall'esiguo numero di melodie tramandate nei manoscritti (circa 260). La stessa consuetudine di utilizzare per nuovi versi melodie già esistenti (regola cui soggiace tutto il genere) testimonia non a favore ma contro un predominio della musica.

Quanto ai temi la poesia trovadorica non si limita a celebrare un'ingentilita forma d'amore, sottoposta a un complicatissimo codice, ma, nel concetto centrale della «cortesia», essa sublima anche i costumi della società feudale, facendone un ideale del comportamento umano: le sollecitazioni dei sensi devono essere al tempo stesso represse e stimolate per poterle utilizzare come forza propulsiva di un processo

di affinamento individuale e sociale. *Cortesia non es als mas mesura* (La cortesia non è altro che misura), afferma il *trobador* Folchetto da Marsiglia. In quanto quintessenza della *mesura* la «cortesia» racchiude in sé tutte le virtú; essa è una scuola di perfezionamento esteriore e interiore. Sua sorgente è l'amore, un amore che obbliga a dimostrarsi degni della donna, venerata e posta molto in alto, al di sopra dell'uomo.

Il fascino di questa poesia, che annuncia un ideale di vita completamente nuovo, è cosí intenso che anche poeti di lingua straniera si servono del provenzale. Dei circa 450 nomi di trovatori che conosciamo ben venticinque sono italiani e quindici catalani.

Il fatto che ci siano giunte canzoni composte da circa venti poetesse dimostra chiaramente come questo « servizio d'amore » si basi non tanto sulle esperienze personali quanto su una teoria estetica dell'amore, cui devono uniformarsi tutti i membri della nobiltà. Poiché i *trobadors* provengono da tutti i ceti sociali, dal popolo come dalla cavalleria, dal clero come dalla borghesia, è naturale che si sviluppi in essi la coscienza di appartenere a una particolare casta poetica; questa coscienza trova la sua legittimazione da un lato nella vocazione all'alto servizio poetico e dall'altro nella convinzione di annunciare un nuovo ideale di umanità. Il *trobador* gode perciò di un'alta valutazione, estranea a qualsiasi discriminazione sociale. Un mecenatismo che rasenta spesso la dissipazione e che viene esercitato anche dalle corti minori gli assicura il sostentamento e la fama; e non sono pochi i personaggi dell'alta nobiltà che non si accontentano di favorire i *trobadors* e di assumerli al proprio servizio ma che cercano anch'essi, da ambiziosi dilettanti, di gareggiare da *pares inter pares* con i poeti di professione.

La poesia trovadorica è esclusivamente orientata in senso aristocratico, aulico-cortigiano; tuttavia il modo con cui tratta i temi centrali dell'amore, della nobiltà, della saggezza cortese, dello stile, rivela, a un'osservazione minuziosa, i conflitti sociali e personali da cui essa trae la sua fondamentale aspirazione a un ideale di superiore armonia. Un'analisi attenta ci permette anche di penetrare a fondo nel paradosso dell'amor cortese che, con la sua particolare concezione del comportamento « cavalleresco » e « aulico », esprime chiaramente la pretesa di fissare norme universalmente valide utilizzando la tensione esistente tra desiderio e inappagamento, tensione a cui, a torto o a ragione, si attribuisce un potere sublimante ed educativo. La *fina amor* rinuncia addirittura consapevolmente a ogni appagamento perché la soddisfazione del desiderio implicherebbe la fine della tensione di tutte le forze spirituali e morali. Essa è perciò — paradossalmente — sempre e soltanto amore per la donna di un altro e come fenomeno sociale trae origine dal costume di rendere omaggio alla padrona di casa, alla « dama » (dal latino *domina*), alla moglie del signore feudale. L'espressione tedesca *verherrlichung* (glorificazione, da *herr*, signore) che caratterizza con estrema precisione l'atteggiamento del *minnesänger*, rispecchia ancor piú fedelmente i presupposti sociali di questa poesia di quanto non faccia il provenzale *domneiar* (presentare i propri servigi alla *domina*). Le analogie esistenti tra il servizio d'amore alla *domina* (cioè tra il culto della donna) e il culto di Maria, si spiegano facilmente tenendo presente la forte influenza esercitata dalla cultura ecclesiastica sulle forme di pensiero e di espressione dominanti all'epo-

ca della poesia trovadorica; non è invece possibile dimostrare una connessione genetica tra l'uno e l'altro, nel senso cioè di una secolarizzazione del culto di Maria, anche perché l'identificazione della *domina* di corte con la madre di Gesú compare soltanto nei trovatori del periodo piú tardo.

I grandi trovatori

La concezione amorosa della scuola « idealista » raggiunge nei poeti della seconda generazione la sua espressione piú densa e simbolicamente pregnante nel motivo dell'« amore lontano » creato dal principe *trobador* Jaufré Rudel (seconda metà del XII secolo); un motivo che ha affascinato il mondo letterario delle epoche successive, fino alla nostra (Uhland, Heine, Rostand, Carducci). Da questa scuola si differenzia una scuola « realista » il cui iniziatore è l'originale poeta satirico Marcabru o Marcabruno (m. 1150?), che ispirandosi al rigorismo cristiano e a un'etica fondata sul diritto naturale, condanna severamente la poesia cortese come idealizzazione dell'adulterio.

L'antitesi, che sta alla base della poesia d'amore trovadorica, tra la dottrina d'amore, sentita come « normativa » e « formativa », e il sentimento individuale si sublima in Bernart de Ventadorn (secolo XII) che giunge a una sintesi compiuta di forma e contenuto affettivo. Questo poeta può essere considerato come il piú « autentico » cantore dell'amor cortese. Raimbaut d'Aurenga (m. 1173) sviluppa in un intransigente e aristocratico esercizio stilistico il *trobar clus*, e cioè lo stile esoterico e oscuro, fino a toccare il limite estremo di un ermetismo radicale; mentre Guiraut de Bornelh (1160?-1200?), fermo oppositore dello stile oscuro, non si stanca di chiarire e illuminare in tutti i suoi aspetti la teoria della *fina amor* e i suoi temi principali. Bertran de Born (1140?-1215?), sarcastico censore, riflette nelle sue poesie politiche la problematica della società feudale intesa in senso piú ristretto. Peire Cardinal (secolo XII) descrive satireggiandolo il disorientamento spirituale e politico del periodo successivo alla guerra degli albigesi. Infine il trovatore italiano Sordello da Goito (1200?-1269?) e Guilhem de Montanhagol (m. 1258) iniziano nuovamente a spiritualizzare l'amore cortese in un modo che lascia presagire la poesia del « dolce stil novo » e di Dante.

Alla concezione gerarchico-feudale dell'uomo e del mondo tipica dei trovatori corrisponde la loro costante preoccupazione stilistica che si rivela sia nella lunga disputa sulla legittimità della poesia « ermeticamente » esotica, sia sulla progressiva differenziazione delle forme liriche. Il genere lirico piú alto, che qualifica il sommo poeta e in cui si cimenta solo chi è in grado di fornire altissime prestazioni stilistiche e di attingere una forma originale e perfetta, è la « canzone »; suo unico tema è l'amore. Per la casistica amorosa e per le discussioni sui problemi del comportamento cortese esiste la « tenzone » (o il *Joc partit*); per la satira politica, morale e personale il « sirventese ». L'« alba », in cui si canta l'addio degli amanti ai primi chiarori del giorno, e la « pastorella » (tema fondamentale: le profferte amorose di un cavaliere a una pastorella) sono invece forme liriche che si adattano indifferentemente all'amor « cortese » come all'amore « profano ». Le guerre degli albigesi (1209-1229), la perdita dell'indipendenza politica da parte del

Sud, l'estinguersi del mecenatismo delle corti e l'esaurirsi di una tematica e di una forma artistica già in sé stesse limitate possono aiutarci a capire perché la lirica trovadorica decade intorno al 1300 a genere poetico della borghesia cittadina (centro d'irradiazione di questo nuovo tipo di poesia è Tolosa); a partire da questo periodo essa si rivela infatti incapace a dar vita a opere di qualche rilievo esaurendosi in sterili e formalistici giochi di rima; e ciò a dispetto dei disperati sforzi con cui i trovatori piú tardi e soprattutto l'« ultimo » *trobador*, Guiraut Riquier (1254-1282), cercano di riportare a una nuova fioritura una tradizione poetica ormai stancamente trascinata dagli epigoni.

S'interrompe a questo punto anche la debole tradizione epica della poesia occitanica che con il romanzo *Jaufre* del ciclo di Artú e con il romanzo d'amore *Flamenca*, ricco di una sottile casistica psicologica, aveva assimilato la grande letteratura di corte della Francia settentrionale, fiorita nel frattempo; cessa anche la letteratura didascalica di carattere aristocratico e cortigiano che aveva conosciuto un periodo di particolare fortuna nel secolo XIII. Man mano che la lingua francese acquista prestigio letterario grazie al predominio politico del Nord, la letteratura provenzale decade sempre piú al livello di una letteratura d'importanza e di efficacia puramente locali.

Questa provincializzazione durerà secoli; qualità artistiche riveleranno ancora alcune opere religiose, soprattutto gli oratorii di Natale, mentre la letteratura guascone vivrà ancora un periodo di particolare fioritura nel corso del XVI secolo. Fino al XIX secolo il provenzale rimarrà, anche per i suoi sostenitori, un mezzo di espressione valido unicamente per le forme poetiche minori, una lingua incapace di produrre una letteratura organica, vale a dire una letteratura non dispersa in una miriade di sottoforme dialettali.

La seconda fioritura

Fu il romanticismo a riscoprire, insieme al medioevo, la grandezza della poesia trovadorica e l'importanza della cultura della Francia meridionale in quanto varietà autonoma della civiltà latino-mediterranea. Nel 1852 Joseph Roumanille, intelligente letterato e instancabile propugnatore della lingua e della cultura occitaniche, pubblica un'antologia di poeti provenzali (*Li Prouvençalo*), corredata da una prefazione del professore universitario Saint-René Taillandier, in cui si espongono le ragioni che legittimano storicamente e culturalmente il tentativo di rivitalizzare la letteratura provenzale. Tuttavia i congressi poetici di Arles e di Aix non riescono a risolvere il problema di una comune ortografia e le aspirazioni unitarie naufragano di fronte a una complicata trama d'interessi incompatibili, di carattere regionale e anche politico; sicché nel 1854 i poeti del dipartimento di Avignone decidono di fondare la lega del « Félibrige ». A questo gruppo, di cui oltre a Roumanille e altri fanno parte anche i poeti Théodore Aubanel (1829-1886) e Anselme Mathieu (entrambi dotati di grande talento lirico), si deve la pubblicazione dell'*Almanacco provenzale*, organo culturale che ha esercitato una grande influenza e che vive ancor oggi. Da esso partono infatti gli impulsi decisivi per la rinascita della poesia provenzale. Con l'opera dello scrittore piú importante del gruppo

nonché appassionato portavoce della lega del «Félibrige», Frédéric Mistral (1830-1914), la letteratura provenzale irrompe nuovamente sulla scena della letteratura mondiale. Il poema epico *Mirèio* (1859) costituisce in effetti un modello esemplare di quella sintesi poetica tra tradizione letteraria, spirito e sensibilità popolare-nazionale, classicità di stile e moderno linguaggio espressivo che caratterizza anche le altre opere epiche e liriche di Mistral.

Grazie alla qualità artistica delle loro opere i poeti della lega del «Félibrige» hanno contribuito piú di qualsiasi altro gruppo linguistico occitanico a estendere la conoscenza della letteratura provenzale moderna e a rafforzare la coscienza della sua autonomia culturale. La maggior parte dei principali scrittori della generazione successiva, da Charles Riéu, Félix Gras e Jean-Henri Fabre, a Valéri Bernard e a Joseph d'Arbaud (il piú legittimo tra gli eredi di Mistral), si muove tuttavia nell'orbita tracciata dai grandi iniziatori, mentre il tentativo del «Félibrige» d'innalzare il dialetto di Saint-Rémy a *koiné* letteraria del meridione fallisce, come era da attendersi, col tempo. Su questa *vexata quaestio* è calato da anni una specie di tabú che tuttavia, almeno fino a questo momento, ha piuttosto favorito che frenato, se non altro dal punto di vista quantitativo, la produzione letteraria. Il futuro ci dirà se la lingua e la letteratura provenzale riusciranno a confermare il rango conquistato nella seconda metà del secolo XIX, o se, come prevedono i piú pessimisti tra gli osservatori, a dispetto dello zelo dei sostenitori e del sostegno fornito dallo stesso stato francese, esse decadranno nuovamente a un livello regionale-folcloristico.

Erich Köhler

LETTERATURA FRANCESE

Chiunque intenda capire a fondo l'essenza dello «spirito francese» deve anzitutto interrogare la letteratura. Nell'organizzazione generale della cultura francese è infatti riservata alla letteratura una posizione di primo piano; e ciò meno per l'importanza delle sue opere fondamentali che per il suo valore normativo che essa ha sempre avuto nel corso della storia, e che conserva ancor oggi. Questo valore normativo della letteratura deve essere inteso in molti sensi: in quello della sua priorità, in quello della sua capacità di trasformare e di diffondere una molteplicità di forme e di stili letterari, in quello della coscienza e della responsabilità sociali dello scrittore e infine in quello di una concezione che considera la letteratura come unità di tutte le manifestazioni linguistiche, di tutte le forme nelle quali lo spirito si manifesta nella vita sociale.

Precocità di sviluppo

Tra le letterature romanze quella francese è la prima in ordine di tempo. La lingua francese si è differenziata piú rapidamente e piú radicalmente dal latino di tutte le altre lingue sorelle, ed è stata perciò in grado di sviluppare per prima una letteratura che non presupponeva una preventiva conoscenza del latino.

Sebbene siano confluiti in questa letteratura soggetti, motivi e forme della tradizione classica, del mediolatino, della mitologia celtica e addirittura della poesia araba, rimane il fatto che tutti questi elementi subirono in Francia una profonda trasformazione che ne fece qualcosa di completamente nuovo, tanto che a chi osserva il fenomeno a distanza di tanti secoli, il sorgere della letteratura in lingua volgare appare quasi come una *creatio ex nihilo*.

La Francia è comunque il paese in cui hanno avuto origine le narrazioni della grande epica medioevale e quelle del romanzo in verso e in prosa. Il poema eroico francese, la *chanson de geste*, nasce intorno al 1100, dopo la comparsa di precedenti non pervenutici e quindi contestabili, creando di colpo la sua opera piú grandiosa, la *Chanson de Roland*, nella quale l'idea dell'universalità della cristianità e dell'impero, l'*ethos* delle crociate, l'umano ideale guerriero della società feudale precortigiana si fondono in un'embrionale coscienza nazionale, dando luogo a una sintesi che non sarà mai piú raggiunta.

Si può spiegare il sorgere di questa poesia epica solo come il frutto di una piena utilizzazione di tutti i mezzi espressivi di un'arte che si rivolge a un pubblico ancora rozzo, socialmente indifferenziato e abituato a imparare a memoria i canti della tradizione orale. Il romanzo cortese assume già con il suo fondatore, Chrétien de Troyes (1135?-1180?), la sua struttura definitiva, mentre vengono inventati i grandi temi destinati ad affascinare ancora per secoli la poesia cortese-cavalleresca d'Europa e a stimolare ancor oggi la curiosità del ricercatore: il ciclo dei cavalieri di Artú, la tavola rotonda e il Gral, opera dello stesso Chrétien, gli amori di Tristano, a opera dell'anglonormanno Thomas (secolo XII). Il mondo cortigiano-cavalleresco perviene dunque alla coscienza della propria funzione storica e a una matura espressione letteraria della idealizzata concezione di sé stesso solo in Francia e nell'Inghilterra allora linguisticamente francese.

Accanto a questa produzione epica i *trouvères* francesi, imitando il modello dei *trobadors* provenzali, plasmano il linguaggio del canto d'amore dandogli una forma che rimarrà valida per secoli. È come se i popoli dell'Occidente avessero atteso fino a quel momento dalla letteratura della Francia medioevale la legittimazione della propria poesia. L'università di Parigi diviene il centro della teologia e della filosofia medioevali. Questa teologia e questa filosofia non sono naturalmente immaginabili senza il contributo del tedesco Alberto Magno (m. 1280) e degli italiani Tommaso d'Aquino (1225?-1274) e san Bonaventura (1221-1274) — per citare solo i grandi «stranieri» —, senza l'apporto di Aristotele (mediato dagli arabi), e infine senza sant'Agostino. Tuttavia l'influenza di questi pensatori su tutto l'Occidente europeo non sarebbe stata cosí forte se non vi fosse stata la mediazione di Parigi. Oltre alla filosofia latina — o tradotta in latino — Parigi assimila anche la poesia romana; una particolare preferenza viene tributata — e non solo nei circoli eruditi — a Ovidio (la cui *Ars amatoria* viene tradotta per la prima volta appunto da Chrétien de Troyes), tanto che il «rinascimento del XII secolo» si merita addirittura la definizione di «epoca ovidiana». Come già aveva fatto il «rinascimento carolingio» esso contribuisce comunque a tenere viva la tradizione culturale ereditata dall'epoca classica. I grandi ordini monacali, educatori e maestri del mondo feudale, gli stili architettonici del romanico e del gotico, movimenti spirituali come la scolastica e la mistica, singole scuole filosofiche come l'averroismo e infine eresie escatologiche come quella di Gioachino da Fiore (1130?-1201), tutto si raccoglie e si fonde in terra francese, autentico crogiolo e fucina della civiltà occidentale.

Piú tardi, quando l'umanesimo del rinascimento italiano, che sembrava promettere un impareggiabile sviluppo artistico e spirituale, verrà deviato verso esiti formalistici e addirittura soffocato dalla controriforma (e mentre la Spagna, epicentro della stessa controriforma, vivrà, anche per merito di quest'ultima, il suo *siglo de oro*) la Francia attraverserà, dopo la fine della propria fase rinascimentale, il secondo grande periodo del suo predominio letterario mondiale. Per circa due secoli i classici francesi e la loro estetica normativa lasceranno un'inconfondibile impronta sulle letterature «ufficiali» delle altre nazioni; perfino la resistenza contro questo indirizzo dovrà richiamarsi alla reazione dello stesso spirito francese. Lessing scende in lotta contro il classicismo francese ormai trasformatosi in un cappio al collo della letteratura tedesca; ma deve attingere molti dei suoi argomenti proprio dalle opere di Diderot. L'illuminismo, che secondo un celebre detto di Kant segna «l'uscita dell'uomo da quella condizione di minorità che egli stesso si era imposto (e meritato)», affila le sue armi spirituali proprio nel paese da cui la grande rivoluzione sta per propagare a tutto l'Occidente la coscienza dell'inalienabilità dei diritti dell'uomo.

Il romanticismo francese si nutre di Rousseau nella sua rivolta contro le catene delle istituzioni e delle regole imposte dall'*ancien régime* e dal classicismo. Questa rivolta viene stimolata anche dai modelli tedeschi, nonché dal sentimento (coltivato con programmatica chiarezza da poeti come Victor Hugo, 1802-1885) che la rivoluzione deve essere completata facendola penetrare anche nel campo della letteratura. Essa scatena in questa stessa letteratura le forze che, a differenza di quanto succede in Germania, neutralizzeranno ogni tendenza a un compiacente isolamento individualistico. La letteratura ha bisogno di questa coscienza sociale per potersi misurare con la moderna società industriale, i cui brutali inizi capitalistici minacciano, a causa dell'alleanza con la restaurazione, di privare il paese dei frutti dei suoi sacrifici e delle sue audacie. Piú tardi, quando avrà ormai perso la sua «purezza» e la sua normatività, il romanticismo verrà assimilato da realismo e naturalismo e infine, superato, fornirà tuttavia la base dello sviluppo letterario degli altri paesi europei. In modo abbastanza sorprendente, tra i vari generi letterari sarà proprio la lirica che, rifiutando tutti i precedenti indirizzi come «realistici» e sfruttando con Baudelaire l'esperienza della grande città e della civiltà di massa, compirà per prima il passo verso la *modernité*.

Il numero delle letterature nazionali che influenzano lo sviluppo delle forme, dello stile e dei temi della letteratura occidentale è considerevolmente cresciuto nel XIX e nel XX secolo. La letteratura francese non ha tuttavia perduto, fino a oggi, la sua capacità di mantenere le posizioni conquistate e di esprimere artisticamente l'attuale situazione storica. I mezzi espressivi creati dal simbolismo, dal surrealismo e dal versiliberismo rappresentano tuttora un patrimonio fondamentale della poesia moderna. Il teatro francese, vivo come sempre, continua a custodire un classico patrimonio culturale ed è anche oggi un campo sperimentale in cui si tentano sottili e conturbanti esperienze. L'arte del *nouveau roman* — per quanto sia ancora difficile esprimere un giudizio definitivo sul grado di realizzazione delle sue aspirazioni — costituisce la rivolta piú critica e radicale che sia mai stata compiuta contro la grande tradizione del romanzo, questo tipico prodotto letterario della società borghese.

Peraltro, proprio l'asprezza di questa protesta è una dimostrazione della forza vitale di cui tuttora gode l'«antiquato» romanzo.

Capacità di rinnovamento

Sebbene la letteratura francese abbia ripetutamente fecondato nel corso dei secoli le letterature degli altri paesi europei, essa ha tut-

tavia esercitato un'influenza esclusiva e determinante solo durante l'alto medioevo, e ciò grazie all'anticipo del suo sviluppo. Stanco della tradizione medioevale ormai esaurita e impantanata nel vuoto virtuosismo dei *rhétoriqueurs*, lo spirito francese si è aperto in seguito al mondo formale e concettuale del rinascimento italiano, al petrarchismo e al platonismo, alle forme liriche del sonetto e dell'ode, al poema d'arte, alla novellistica e al dramma classico costruito a imitazione del teatro antico e sulla base della poetica aristotelica. La letteratura francese del XVI secolo, e soprattutto la lirica, assimila avidamente (come del resto la pittura, l'architettura e la musica) nel proprio mondo espressivo tutto ciò che di nuovo giunge dall'esterno, e lo trasforma immediatamente. Ciò rende possibile il sorgere d'importanti opere artistiche isolate e autonome come a esempio quella di Ronsard (1524-1585), ma non lo sviluppo di uno stile indipendente, in grado di fornire la base di un'ulteriore evoluzione letteraria. Rabelais (1494-1553), certo il piú tipico, il piú « gallico » rappresentante del periodo di transizione dal medioevo al rinascimento francese, non ha infatti imitatori di rilievo. Gli *Essais* di Montaigne (1533-1592), inquietanti nella « schiettezza » della loro forma apparentemente dominata dalla semplice associazione e anche per il loro contenuto in cui un soggettivismo apparentemente non impegnativo viene innalzato a stringente prospettiva, lasciano invece tracce profonde sulla concezione dell'uomo e della letteratura del XVII secolo — il secolo classico — che per il resto respinge come zavorra tutta la produzione letteraria del secolo XVI.

Accanto all'influenza italiana, e anzi piú intensamente ancora, si fa sentire, nel secolo XVII, quella spagnola, particolarmente avvertibile nel teatro e soprattutto nelle diverse forme della narrativa. Il romanzo picaresco, come del resto il *Don Quijote*, influenza non meno fortemente il romanzo francese che quello inglese e tedesco. L'illuminismo francese riceve un impulso decisivo dall'Inghilterra, e particolarmente dal deismo, dal sensismo di Locke (1632-1704), dalla scienza sperimentale di Newton (1642-1727), e dall'ammiratissimo modello costituzionale inglese. Per Montesquieu e Voltaire il soggiorno in Inghilterra è addirittura la conquista di una nuova visione del mondo. Dal periodo del romanticismo in poi anche la poesia e la filosofia tedesca, che in Mme De Staël (1766-1817) trovano la loro prima entusiastica protettrice, esercitano una certa influenza sulla letteratura francese; da quel momento la letteratura francese si dimostrerà sensibile a tutte le sollecitazioni provenienti dall'esterno, senza tuttavia perdere la sua capacità di assimilazione e di feconda appropriazione. Se si prescinde dalla protesta elevata dall'importante filologo rinascimentale Henri Estienne (Stephanus, 1531-1598) contro il dilagare di mode linguistiche italianizzanti, e dall'antistorica polemica condotta da un gruppo di scrittori (tra gli altri Bourget, Maurras, Maritain) alla fine dell'ultimo secolo e all'inizio del nostro, contro la penetrazione della cultura germanica e in difesa della « purezza » latina della Francia, in questo paese non si è mai sentito il bisogno di difendersi dal pericolo di un'eccessiva denazionalizzazione della cultura per il diffondersi di elementi stranieri.

Letteratura e società

Questa intima sicurezza della letteratura poggia non tanto sulla coscienza, pur sempre assai sveglia negli autori francesi, di muoversi nell'alveo di una grande, autonoma e antichissima tradizione, quanto piuttosto sul suo concreto legame con la società. Questo legame spiega anche molti dei tratti piú tipici di questa letteratura, tratti che non devono essere attribuiti allo specifico carattere nazionale, cosí spesso chiamato in causa, ma considerati piuttosto (al pari di questo carattere) come il frutto di una storia ricca d'un'esperienza completa, addirittura eccessiva e comunque stimolante di tutte le possibili forme di stato e di società.

Nel medioevo la Francia è il primo paese in cui sorga (e piú radicalmente che altrove) un ordinamento feudale della società. La Francia è il paese che ha creato un modello esemplare di assolutismo e che ha realizzato con prorompente violenza e con sacrifici di sangue l'ideale repubblicano. La coincidenza tra i confini delle epoche letterarie e quelli della storia politica, la connessione tra storia della letteratura e storia della società non sono in nessun luogo tanto evidenti e tanto strette come in Francia. Per questa ragione la filologia francese è solita suddividere (e forse a ragione) in secoli esatti il campo delle sue ricerche; questa periodizzazione risulta all'ingrosso adeguata allo sviluppo storico, soprattutto dall'inizio del medioevo in poi.

Con il rapido affermarsi del principato territoriale il feudalismo stimolò lo sviluppo di centri di vita cortigiana e quindi di grandi città; a sua volta la monarchia, destinata a culminare nell'assolutismo e ad allearsi con la borghesia nella sua lotta contro la nobiltà feudale, finí col risucchiare tutte le energie spirituali dello stato nell'irresistibile pompa aspirante del suo potere incondizionato. Il centralismo della monarchia francese riuscí molto presto ad avere ragione del particolarismo feudale a vantaggio dell'unità nazionale e fece affluire a corte tutte le piú importanti personalità del paese. Infine, l'era napoleonica (in cui si verificò un'intensa unificazione delle strutture amministrative ed educative) e la repubblica (che ebbe bisogno di un'analoga centralizzazione per poter domare i propri nemici) non fecero che rafforzare questa tendenza.

In Francia ci troviamo quindi di fronte a una costante spirituale che è però insensibilmente diventata « natura » e che ha ripetutamente imposto alla letteratura un continuo impegno sociale determinando cosí anche la sua stimolante attualità. Non a caso la storia letteraria è in Francia indissolubilmente intrecciata con i centri di vita cortigiana, e con i salotti e i cenacoli della capitale. Dopo la fine del medioevo, in cui anche nelle città di provincia erano sorte fiorenti scuole poetiche, i gruppi e i salotti provinciali (come la scuola poetica lionese formatasi nel XVI secolo intorno a Maurice Scève o il salotto di Mme De Staël a Coppet) rimasero semplici eccezioni. Quando ci imbattiamo in quella forma letteraria (o meglio in quella forma di comunicazione che diventa letteratura quando a servirsene sono i grandi scrittori) che è la lettera privata, la quale presuppone appunto la « distanza » e quindi il « decentramento » dello scrivente o del destinatario, si può essere certi che nella maggior parte dei casi si tratta di una lontananza temporanea per viaggi o per transitori periodi di esilio dell'uno o del-

l'altro; ciò è vero sia nel caso delle lettere di Mme de Sévigné (1626-1696), sia in quello delle lettere di Flaubert (1821-1881).

A prescindere dalla funzione di mezzo d'espressione artistica che la « lettera » assume, in Francia e altrove, nel romanzo epistolare del XVIII secolo (nelle *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, 1741-1803, questa forma serve addirittura come strumento di seduzione, o meglio, di corruzione), è interessante osservare come fin dalle *Lettres provinciales* (il battagliero *pamphlet* di Pascal contro i gesuiti) essa divenga un importante strumento pubblicistico, un veicolo di critica del costume e di polemica sociale, insomma una forma letteraria eminentemente politica di cui piú tardi gli illuministi, e innanzi a tutti Montesquieu (1689-1755) con le *Lettres persanes*, Voltaire (1694-1778) con le *Lettres philosophiques* o le *Lettres anglaises* e Rousseau (1712-1778) con la *Lettre à d'Alembert* e le *Lettres de la montagne*, sapranno servirsi egregiamente. Queste lettere sono espressioni di un dialogo silenzioso, che il singolo scrittore intreccia a senso unico con la società, servendosi a tal fine del proprio magistero letterario. Dal canto suo, la società risponde discutendo pubblicamente i problemi che lo scrittore le ha sottoposto e quasi buttato in faccia. Autore e società entrano cosí in contatto attraverso i « problemi » e proprio per questo si « polarizzano » e divengono complementari.

Non manca certo chi assume un atteggiamento opposto, ma anche il comportamento apparentemente antisociale di questi scrittori non esclude se non raramente un effettivo contatto con la società. Quando Rousseau contrappone a una civiltà « in decomposizione » l'immagine ideale di un individuo estraneo alla civilizzazione cittadina, egli lo fa perché crede in una migliore società del futuro. Anche il movimento dell'*art pour l'art* non si volge contro la società in quanto tale, almeno all'origine, ma solo contro il cattivo uso utilitaristico che una determinata società intende fare dell'arte. Nel suo volontario esilio in provincia, dove conduce un'esistenza ascetica, Flaubert non smentisce mai la vera ragione di questo suo isolamento che è una permanente provocazione della *bêtise bourgeoise*. In un accesso di pessimismo, Diderot (1713-1784) paragona lo scrittore-filosofo a un suonatore di flauto che gli uomini ascoltano « con piacere o con disprezzo rimanendo purtuttavia ciò che sono ». Stendhal (1783-1842) dedica il suo grande romanzo *to the happy few* e definisce la propria epoca come l'età dell'ipocrisia. La scuola dell'*art pour l'art*, Flaubert, i Goncourt, spezzano infine in modo addirittura offensivo il legame col pubblico di una società squallida e deludente, intrisa di falso moralismo e posseduta dalla preoccupazione del denaro, ma ciò non toglie che i grandi realisti conducano instancabilmente un'analisi critica della società ispirandosi addirittura ai metodi della scienza moderna. Baudelaire (1821-1867) sferza con feroce ironia l'alienazione dell'incipiente era industriale, di cui un sintomo evidente è la sempre piú chiara estraniazione reciproca di scrittore e pubblico, identificandosi egli stesso con il lettore: *Hypocrite lecteur — mon semblable —, mon frère!* Vigile senso dell'attualità e spirito critico nei confronti della società sono tratti fondamentali anche della letteratura francese moderna, sia negli scrittori che studiano e analizzano con freddo e distaccato spirito d'osservazione il carattere dell'epoca, sia nei piú « attivisti » tra gli *engagés*. A Marcel Proust (1871-1922), cui nulla è piú estraneo

dell'idea d'intervenire sulla società per trasformarla, l'arte si presenta (e in ciò vi è un giudizio sulla società) come l'unico mezzo in grado di rimuovere l'inguaribile perdita di comunicazione tra uomo e uomo.

Dati questi esempi pensiamo non ci si possa meravigliare se nella letteratura francese il richiamo alla « pace agreste » costituisce una rara eccezione. La poesia della solitudine che del bisogno d'isolamento fa quasi una virtú non attecchisce sul suolo francese. Persino il romanticismo ha trasfigurato l'isolamento individuale guardando sempre con la coda dell'occhio al pubblico davanti a cui l'individuo attua questo suo isolamento; quest'ultimo diviene perciò assai spesso un semplice pretesto per pose e gesti che possono peraltro apparire inautentici solo a coloro che non ammettono nella realtà — e nella realizzazione poetica — sentimenti ambigui. In *Madame Bovary* questa ambivalenza e la sua chiarificazione critica vengono innalzati a oggetto di un'altissima espressione artistica. La celebre eroina del romanzo che cerca di sfuggire alla ristrettezza dell'ambiente in cui è confinata per affacciarsi a un mondo sociale romanticamente trasfigurato appare addirittura come una ribelle contro il destino, un destino cui Flaubert fa invece passivamente e rassegnatamente soggiacere sé stesso come protagonista dell'*Éducation sentimentale*. Quando nella letteratura francese del secolo XIX e XX emerge il tema dell'esilio, non si tratta mai di esilio in senso politico, ma di una situazione di doloroso isolamento che viene vissuto in patria e che è causato dal conflitto tra l'individuo e la società. La solitudine viene sentita come incomprensibile punizione del destino — è il caso del *René* (1805) di Chateaubriand (1768-1848) — o come conseguenza del crimine che una società materialistica e malvagia commette proprio nei confronti dell'individuo piú dotato (ciò accade a esempio nel *Chatterton* — 1835 — di Vigny).

Il romanticismo francese non si è mai disfatto del patrimonio culturale ereditato dal pur cosí spesso vituperato illuminismo e dalla rivoluzione. Diversamente dal romanticismo tedesco, spoliticizzato e « interiorizzato », il romanticismo francese ha sempre mantenuto vivo il sentimento di rivolta in senso sociale, politico e anche metafisico (vedi *L'homme révolté* di Camus, 1913-1960), tenendo sempre alta la fiaccola della ribellione. Nei limiti in cui si può parlare di una fuga nell'interiorità e nel passato, si tratta in ogni caso di una fuga che si è fermata a mezza strada. Tra il coraggioso intervento di Voltaire nell'affare Calas e l'impavido *j'accuse* di Zola (il celebre articolo che risvegliò la coscienza della società contemporanea determinando una svolta nel processo Dreyfus) non vi è alcuna soluzione di continuità. Una letteratura *engagée* la Francia la conosce da molto prima che Sartre le desse il nome. Nel segno della rivolta contro ordinamento sociale, natura, Dio, si incontrano illuminismo, romanticismo, simbolismo, surrealismo e le correnti piú moderne; il marchese de Sade dà la mano a Nerval (1808-1855), Vigny (1797-1863), Baudelaire, Rimbaud (1854-1891), Lautréamont (1846-1870) e Camus. Prometeo, Lucifero, Caino e persino Cristo divengono incarnazioni del destino cieco e crudele di un'umanità oltraggiata.

La permanente attualità della letteratura francese, il bisogno che il lettore sente di questa attualità, la concezione della letteratura come veicolo qualificato dell'opinione pubblica; tutto ciò è parte dell'ina-

lienabile patrimonio trasmesso alla letteratura francese dal XVIII secolo. I periodici letterari hanno sempre una vita molto lunga, le recensioni di libri sui giornali e sui settimanali sono piú esaurienti e piú interessanti che in qualsiasi altro paese e né poeti né accademici si vergognano di scendere al livello della pubblicistica giornalistica.

L'aspetto della critica sociale è già marcato in molti dei generi letterari del medioevo francese, tra cui il poema di animali (*Roman de Renart*), il *fabliau* e la farsa. In questo periodo però si presenta ancora come semplice ancorché irriguardoso « rispecchiamento della divisione in caste della società », come satira *sub specie aeternitatis* che non tenta neppure di scuotere una gerarchia considerata come un prodotto della natura. Soltanto nelle parti del *Roman de la rose* che Jean de Meung scrisse già nel XIII secolo compare un radicalismo di marca averroistico-eretica che pone in questione l'ordinamento feudale del mondo. Anche le utopie del secolo XVI e XVII, nonostante le aspirazioni innovatrici di tipo umanistico-erasmiano (quali si manifestano a esempio nella fantasia rabelaisiana dell'abbazia ideale di Thélème) si collocano piú nella convenzione rappresentativa dell'età dell'oro che nell'ambito di concrete aspettative per il futuro. All'apogeo del periodo classicistico che coincide con l'epoca dell'assolutismo di Luigi XIV (1643-1715), il grande moralista La Bruyère (1645-1696) inveisce contro la censura che impedisce a « un autore cristiano e francese di trattare i grandi problemi, concedendogli in cambio il diritto di scrivere soltanto sulle questioni piú insignificanti ».

Lo stesso La Bruyère (come del resto Boileau, 1636-1711, il « legislatore » della poesia classica, e come Racine, 1639-1699, suo realizzatore nel campo del teatro) si schiera, nella sua *Querelle des anciens et des modernes*, al fianco di coloro che vedono nelle creazioni poetiche dell'antichità un modello tanto irraggiungibile quanto normativo. Egli però non si può ancora accorgere che in questa disputa letteraria si sono ormai prepotentemente affacciati un nuovo modo di pensare e nuove forme artistiche e che la nozione di progresso, anche se non ancora sviluppata a vera e propria idea, è tuttavia ormai stata gettata sul tappeto come concetto informatore del dibattito. Uno dei piú importanti e piú forbiti sostenitori del « moderno » e della sua superiorità, accanto a Pierre Bayle (1647-1706), l'erudito precursore degli enciclopedisti, è Fontenelle (1657-1757), il piú influente rappresentante del primo illuminismo. Fontenelle è anche il primo a rendere accessibili le piú recenti scoperte e acquisizioni scientifiche al pubblico colto formatosi nel corso del XVII secolo negli ambienti aristocratici e borghesi (*la cour et la ville*). Egli apre cosí la strada sulla quale gli illuministi perseguiranno piú tardi il loro obiettivo di liberazione dello spirito umano dalle tenebre dei pregiudizi e dei dogmi, rischiarandolo con la luce della ragione (donde la definizione di *siècle des lumières*).

Gli illuministi vogliono essere al tempo stesso scrittori e filosofi. Questa unificazione in una sola persona di entrambe le facoltà caratterizza splendidamente le opere dei piú grandi tra di essi (Montesquieu, Voltaire, Diderot, d'Alembert), costituisce il modello ideale a cui tende tutta l'epoca, e sorge dalla ferma volontà di mettere a profitto le nuove concezioni filosofiche, storiche e scientifiche per creare una società libera dai pregiudizi, tollerante e degna dell'uomo; generali sono la fiducia nella perfettibilità dell'uomo e della società.

La convinzione dell'universalità e al tempo stesso dell'attualità del compito dello scrittore e della obiettiva necessità di far penetrare nel mondo le idee dell'illuminismo trova un'espressione addirittura monumentale nell'opera collettiva della *Encyclopédie* (1751-1765). Nel secolo XVIII la letteratura francese esplora quindi in profondità e in estensione l'intera sfera sociale influenzando lo sviluppo della società stessa e assicurandosi per il futuro il diritto incontestato di prendere criticamente posizione di fronte a tutte le manifestazioni della vita pubblica.

L'aspirazione del romanzo del secolo XIX a rappresentare la totalità della società contemporanea e a metterne a nudo criticamente e senza pietà la vera natura deve essere considerata come effetto di questa premessa. Con *Le rouge et le noir* (1830) Stendhal vuole infatti scrivere la « cronaca » della propria epoca; mentre con la *Comédie humaine* (1830-1847) Balzac aspira a diventare lo « storico » della società del suo tempo. Il realismo, per il quale la storia è un divenire incessante e la società uno sviluppo dinamico visto per lo piú con sguardo pessimistico, respinge la struttura tradizionale del romanzo in cui scorge soltanto il rispecchiamento artistico di pure illusioni. Il *nouveau roman* dei nostri giorni si ribella a sua volta al realismo che pure sviluppa e anzi addirittura intensifica riallacciandosi in un certo senso alla tradizione di Flaubert e Proust; nella sua estrema diffidenza verso il culto della personalità del romanzo tradizionale, esso cerca di distruggere anche gli ultimi resti di un qualsiasi intreccio.

La pretesa dei lettori di vedere rappresentata criticamente la totalità sociale, unificando in un'immagine organica i disparati aspetti della società colti nel gioco complesso della loro interazione, spiega l'abbondanza di romanzi ciclici nella letteratura francese. I cicli in prosa e in versi della letteratura medioevale erano stati proiezioni idealizzate del ceto cavalleresco, che dopo aver acquistato la coscienza della propria storica funzione dirigente e del proprio compito culturale si era infine rispecchiato nella propria decadenza; gli elefantiaci romanzi eroico-galanti del secolo XVII furono invece essenzialmente strumenti di difesa contro l'*ennui*, meno fedeli riproduzioni che arbitrarie invenzioni di un mondo ancora dominato da un'aristocrazia che non aveva piú alcuna funzione. Infine, mentre la maggior parte dei romanzi del XVIII secolo, in quanto tentativi di confessione personale, tesero a propugnare l'autonomo e inalienabile diritto naturale dell'individuo contro il vecchio ordinamento sociale, il romanzo ciclico di Balzac (1799-1850) e di Zola (1840-1902), ma anche quello di Jules Romain (n. 1885), di Duhamel (1884-1966), di Romain Rolland (1866-1944), di Roger Martin Du Gard (1881-1960) e di Proust cerca invece di fornire una rappresentazione organica della totalità sociale che si riflette anche nello stesso carattere apparentemente soggettivo della coscienza individuale.

L'illuminismo intendeva servirsi della letteratura come di uno strumento atto a modificare il pensiero e l'ordinamento della società, ed era convinto che il linguaggio della ragione potesse dettare norme rigorose anche alla poesia. Il filosofo e matematico d'Alembert sapeva di poter contare sul consenso di molti suoi contemporanei quando affermava: « Non esiste nulla che non si possa esprimere piú compiutamente in prosa che in versi ». Corrispondentemente a questa concezione

anche la lirica del secolo XVIII fu, come qualcuno ha detto giustamente, una *poésie sans poésie*, un esercizio di versificazione ormai privo di impulsi autenticamente innovatori. Fu proprio questo periodo a scavare un solco profondo tra poesia in versi e poesia in prosa, solco che ancor oggi non è stato colmato (anche se la poesia in prosa da Baudelaire e Saint-John Perse può essere considerata, accanto al moderno versiliberismo, come un tentativo — a suo modo originale e importante — di esprimere poeticamente un mondo divenuto prosaico e quindi di fondere prosa e poesia in un nuovo e autonomo genere « moderno »).

Tuttavia, come non era possibile impedire la decadenza e la mescolanza dei vecchi generi poetici e l'affermazione di nuovi (in questo processo si rispecchia anzi la dissoluzione dell'*ancien régime*), non meno impossibile era mantenere in vita il predominio incontrastato di un'impostazione razionalistica nell'estetica. Nelle sue *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* l'abbé Du Bos (1670-1742) aveva già scoperto nel *sentiment* un sesto senso facendo di esso la piú importante istanza poetica; questa scoperta — come ha osservato Cassirer — era come superare Descartes attraverso Newton. Il carattere razionale del giudizio di gusto viene perciò subordinato al sentimento dell'individuo o piuttosto dedotto da questo e non piú da un'illusoria e trascendentale normatività estetica. Il genio, considerato nel XVII secolo come « ragione sublimata » e identificato con la capacità di rispettare le regole, ritorna a essere ciò che era già stato durante il rinascimento: quintessenza dell'uomo creativo che si sottrae sovrano alla costrizione di ogni regola. La forza fantastica era stata considerata da Montaigne come un'imperfezione dello spirito, denunciata da Pascal come complice della superbia e della presunzione dell'uomo, e infine combattuta dal classicismo come principio del traviamento verso l'irrealtà del romanzesco; ora con Diderot e Rousseau, in accordo con le contemporanee teorie inglesi e tedesche, essa ridiventa la facoltà fondamentale del genio.

Teoria e critica

In ogni tempo, e non solo nell'illuminismo, al flusso della creazione letteraria si è accompagnata una corrente di studi e di ricerche sul senso, sul fine, sulla tecnica e sull'efficacia della poesia, sui suoi problemi di stile e di genere, sul suo rapporto con la realtà e su altre analoghe questioni. Questo interesse per il fenomeno artistico è anzi un tratto fondamentale della letteratura francese: dai primi *trobadors* fino agli autori d'oggi, poeti scrittori e letterati hanno sempre cercato, e con piú impegno che altrove, di rendersi conto teoricamente del significato e delle caratteristiche fondamentali del loro operare. Nelle loro espressioni si avverte indubbiamente la presenza di un'impostazione dottrinaria che, a un'osservazione piú attenta, si rivela come una conseguenza di rapporti polemici con precedenti teorie o con la prassi dominante; non meno evidente è il carattere teso, e a volte chiaramente eccessivo, di formulazioni e formule nate spesso da situazioni passionali e dalle mode correnti. In ogni caso gli scrittori francesi hanno sempre ripetuto e rinnovato il tentativo di costruire misure valide per il giudizio e regole pratiche altrettanto valide.

Già i trattati di poetica e di retorica medioevali, sia quelli scritti

Figura allegorica della città di Firenze. *Miniatura del sec. XIV. Firenze, Bibl. Nazionale.*

in latino che quelli scritti in volgare, sono tutti di natura didattico-normativa. Essi insegnano a « fare » la poesia o almeno forniscono le regole secondo cui essa deve essere composta. Normativa e dottrinaria in un senso piú vasto, esteso fino al punto di abbracciare un'autentica problematica estetica, è anche la poetica del secolo XVII. La sua rigidezza, sorprendente dopo la libertà di movimento della letteratura rinascimentale, può essere compresa solo dando un rapido sguardo al generale sviluppo storico.

Le fratricide guerre di religione del XVI secolo avevano risvegliato in tutti gli ambienti e strati sociali un intenso bisogno di ordine e di sicurezza che Richelieu sfruttò energicamente non solo per consolidare il centralismo monarchico, ma anche per instaurare l'assolutismo. Gli stessi poeti, grammatici ed eruditi che ruppero con la tradizione linguistica e letteraria del secolo XVI collaborarono volontariamente col grande cardinale, la cui politica culturale culminò nel 1635 nella fondazione dell'*Académie française*. Ciò che in un primo momento era potuto apparire soltanto come una questione di fini e di opportunità politica divenne nei salotti aristocratici, e soprattutto in quello della Marquise de Rambouillet (che costituí la cellula embrionale dell'accademia e del preziosismo), uno strumento decisivo per la formazione di tutta una società: a tal fine le misure di disciplina linguistica proposte da Malherbe (1555-1628) e Vaugelas (1595-1650) si rivelarono non meno utili delle forme di convenienza sociale propagandate nel romanzo pastorale *Astrée* di Honoré d'Urfé (1568?-1625). Seguendo l'affascinante modello del « cortegiano » di Castiglione (1478-1529) si giunse anzi a coniare un nuovo tipo d'ideale umano, quello dell'*honnête homme*, caratterizzato da un'arte della parola e del comportamento libera da qualsiasi affettazione e spontanea come una seconda natura, improntata a una perfetta riguardosità e cortesia e contraddistinta dalla esclusiva utilizzazione del linguaggio del *bon usage*, proposto dai critici.

Per decenni gli impulsi politici dei dominatori si mossero nella stessa direzione cui tendeva la forza motrice spontanea dello sviluppo sociale e culturale. Luigi XIV, che doveva estendere piú tardi a tutta l'area del regno la pratica del suo mecenatismo in grande stile, trovò alla sua ascesa al trono un'aristocrazia già addomesticata che compensò della perdita di potere politico affidandole splendide cariche nello stato. La Rochefoucauld (1613-1680), a esempio, che un tempo era stato *frondeur*, dette prova di molta saggezza e duttilità spostando la mira delle sue ambizioni dal campo politico a quello letterario, in cui gli riuscí di eccellere grazie a un'analisi sottile e stilisticamente brillante della natura umana. Una pessimistica sfiducia nell'uomo, non molto diversa da quella dei giansenisti, è infatti il rovescio del quadro splendido che offrono lo stato e la società. Chi abbandona il posto che gli è stato assegnato nell'ordine generale della società si espone al ridicolo — come nelle commedie di Molière — perché ciò facendo egli urta anche contro le leggi razionali di un ordine superiore, quello della natura che è appunto eternamente identica a sé stessa e su cui riposa la legittimità dello stato. Anche nel singolo, come dimostra il *Traité des passions* di Descartes (1596-1650), gli istinti sempre in rivolta e incapaci di rispettare ogni limite devono e possono essere dominati dalla ragione.

Le stesse norme valgono per la letteratura. *Aimez donc la raison*:

esorta il cartesiano Boileau e nel nome di *raison, bon sens, vérité, vraisemblance* e *bienséance* vengono infatti fissate nella sua *Art poétique* le regole che devono presiedere alla scelta dello stile e del contenuto dei singoli generi, nonché quelle della metrica, mentre si distribuiscono censure e condanne a cinque secoli di poesia francese. Garanti per Boileau sono Aristotele e Orazio, visti attraverso le lenti dei commentatori italiani e naturalmente adattati al concetto di ordine razionale del proprio tempo. I teorici italiani avevano interpretato la poetica descrittiva di Aristotele come una poetica normativa e avevano cercato soltanto d'integrarla. Il classicismo francese porta questo equivoco alle sue estreme conseguenze, facendo delle tre unità di luogo, di tempo e di azione una regola assoluta per il dramma. Di qui la peculiare struttura della tragedia classica, il rigore della sua costruzione, l'opprimente concentrazione dei suoi conflitti e delle sue vicende che riescono ad apparire verosimili solo grazie a una profonda analisi psicologica e a un'estrema condensazione del dialogo. Le opere di Corneille (1606-1684) e di Racine (1639-1699) non rappresentano soltanto due grandi creazioni individuali del classicismo francese, ma anche due diversi momenti della sua evoluzione storica. Entrambi gli autori s'ispirano all'antichità classica. Ma mentre Corneille abbandona il fatalismo della tradizione classica ed esalta la libera volontà umana, estrema e unica legittimazione dell'uomo statalizzato in uno stato umanizzato, le figure di Racine soccombono di fronte alla fatalità delle passioni rivelando la totale impotenza della loro volontà. Il loro fallimento è inevitabile perché le loro passioni portano in sé qualcosa dell'inesorabilità del destino antico e della mancanza di misericordia del Dio giansenistico; prigionieri di un ordinamento sociale in cui lo stato è onnipotente e in cui è impossibile appartarsi, essi non hanno alcuna via d'uscita. La protesta dell'individuo contro questa organizzazione della vita si manifesta quindi ancora una volta come giustificazione quando non addirittura come esaltazione della passione. Questa esaltazione non compare però per la prima volta nel teatro o nelle poetiche teatrali, che continuano a variare incessantemente il tema del conflitto tra *raison* e *passion*, *esprit* e *cœur*, ma nelle lettere d'amore — tradotte anche da Rilke — della monaca portoghese Mariana Alcoforado (1640-1723) e negli scritti del moralista Vauvenargues (1715-1747).

Spirito e storia del francese

La letteratura francese del XVII secolo non sarebbe pertanto mai diventata « classica » se la lingua non avesse subito, proprio in quel periodo, un radicale processo di trasformazione, o meglio se questo processo non le fosse stato imposto; la lingua dell'epoca classica, che ha dato al francese un'impronta cosí decisiva e ancor oggi caratterizzante, non è un linguaggio popolare che si sviluppi per processo spontaneo e naturale, ma una lingua creata « dall'alto », dai grammatici, da aristocratici e borghesi colti e dai grandi scrittori. Le sue caratteristiche lasciano chiaramente trasparire l'intensissima influenza esercitata su di essa dalla corte, che ne stimola lo sviluppo imprimendole un marchio di chiarezza, comprensibilità, piacevolezza, purezza, precisione, sobrietà e duttilità di dettato, e imponendole infine un lessico accessibile a tutti. Questa lingua è il prodotto di un'*élite*, che si riconosce nel modo di parlare e di scrivere altamente raffinato e nel « buon gusto » che lo presuppone. Sostenuta dall'importanza della sua letteratura e dalle idee dell'illuminismo, essa resterà per lungo tempo la lingua di tutte le persone colte d'Europa, sopravvivendo alla grande rivoluzione e diventando anzi, in seguito alla rivoluzione, strumento d'espressione di tutto il popolo.

La disciplina linguistica è in Francia spontanea e naturale, fenomeno questo che raramente s'incontra altrove, almeno nelle stesse proporzioni. Non si esagera affermando che il letterato medio francese scrive in uno stile incomparabilmente migliore di quello dei suoi colleghi stranieri dello stesso livello culturale. Al piú stretto rapporto tra società e letteratura corrisponde in Francia anche una piú profonda coscienza della lingua, una piú accentuata consapevolezza della responsabilità linguistica. Questo tratto distintivo è avvertibile fin dal secolo XVII, in cui ogni pensiero concernente la vita o il mondo appare impegnativo solo se riceve corpo e forma da un linguaggio sempre scandagliato in profondità e sempre rimesso alla prova. Il secolo dei lumi non concepisce la bellezza ove non vi sia verità, logica, ordine e chiarezza. Il *beau désordre* in cui il secolo XVIII scoprirà un nuovo tipo di bellezza irrazionale, accessibile solo all'uomo « sensibile », non inciderà sulla struttura del linguaggio. Il *Discours de la méthode* di Descartes, che rappresenta la consacrazione filosofica dell'opera educativa dei grammatici e dei poeti, fa parte ancora oggi del patrimonio fondamentale di letture scolastiche.

Da ciò che si è detto dovrebbe ormai risultare chiaro come la sorte della lingua francese sia strettamente intrecciata con la storia politica del paese. Fattore decisivo dello sviluppo letterario della Francia è stata, fin dall'inizio, la precoce conquista dell'unità nazionale. Mentre in Italia il toscano sopravanzò rapidamente tutti gli altri dialetti grazie al prestigio della sua superiore letteratura (Dante, Petrarca e Boccaccio), e in Spagna il castigliano s'impose dal nord al sud della penisola con la *reconquista* del paese e la cacciata degli arabi dai territori occupati, la parlata dell'Île de France assunse la dignità di lingua nazionale grazie al centralismo politico della monarchia.

La letteratura del XII secolo si sviluppa ancora senza che il franco, il dialetto dell'Île de France, vi partecipi minimamente. I grandi poeti scrivono negli idiomi della Piccardia e della Champagne o in anglo-normanno. Tuttavia, già intorno al 1200, il *trouvère* Conon de Béthune si lamenta di essere stato biasimato nella corte regale a causa della sua parlata piccarda. Lo sviluppo ormai chiaramente in atto si conclude infine nell'anno 1540, quando con l'ordinanza di Villers-Cotterêts Francesco I eleva il francese a lingua ufficiale di tutto il regno: a questo punto vengono eliminati dalla scena sia il latino che l'occitanico.

Con il sopraggiungere dell'umanesimo si riacutizza anche in Francia il problema di una vera e propria lingua nazionale. Gli sforzi con cui si cerca di fare del francese una lingua dotata della stessa dignità del latino e dell'italiano non provocano solamente il distacco dalla tradizione autoctona — e cioè da quella medioevale — ma anche un consapevole arricchimento della lingua nazionale, il cui programma viene

formulato nella famosa *Défense et illustration de la langue française* (1549) di Du Bellay. I classicisti, e in primo luogo il loro maestro Malherbe, lamentano tuttavia l'eccesso di arcaismi, latinismi, italianismi, espressioni tecniche e soprattutto di parole dialettali (idiotismi). Dalla caduta della declinazione bicasuale iniziata sin dal XIII secolo, essi traggono coerentemente lo spunto per fondare una sintassi rigorosamente regolata (norma fondamentale: soggetto-predicato-complemento oggetto). Si confronti una pagina del romanzo *La princesse de Clèves* di Mme de Lafayette (1634-1693) con una pagina dell'opera di Rabelais; la profondità e l'estensione delle trasformazioni subite dal francese in non piú d'un centinaio d'anni salta agli occhi. Qui la piú severa disciplina linguistica; là ancora l'orgia linguistica. Ciò che il francese perde in forza, carattere nazionale, ricchezza lessicale, immediatezza, libertà nella costruzione del periodo e nella formazione delle parole, guadagna in precisione, limpidezza concettuale, duttilità, regolarità ed eleganza. Queste proprietà, che non saranno mai piú perdute neanche quando le rigorose prescrizioni del classicismo verranno allentate o addirittura contraddette dal romanticismo, stanno alla base del primato europeo del francese e della sua forza di attrazione, vivissima ancor oggi. Già nel medioevo Brunetto Latini (1220?-1295?), «maestro» di Dante, aveva composto in lingua francese un'opera enciclopedica, affermando che il francese era appunto la lingua «piú comoda e piú correntemente usata da tutti». Per le stesse ragioni Marco Polo (1254-1324) aveva dettato in francese il suo celebre resoconto di viaggio. Nel secolo XVIII il francese sarà la seconda — se non addirittura la prima — lingua di tutte le persone colte degli strati sociali piú elevati dell'intera Europa. (E ancor oggi non si possono considerare esterne e casuali le ragioni che spingono «stranieri» come Ionesco e Beckett a scegliere il francese come la lingua piú adeguata ai loro fini artistici.)

Nel 1782 l'Accademia di Berlino lanciava un concorso in cui si invitavano gli studiosi a ricercare le cause che avevano fatto del francese la lingua universale della cultura europea. Due anni piú tardi venne premiato lo scritto di Rivarol (1753-1801): *De l'universalité de la langue française*, in cui si trova la celebre frase: *ce qui n'est pas claire, n'est pas français*. Come francese del XVIII secolo Rivarol avrebbe potuto usare la medesima formula anche per *l'esprit* e *le goût* e per la stessa perfezione formale della letteratura francese, esprimendo cosí un giudizio tanto vero quanto necessariamente unilaterale. Solo quando il romanticismo si rivoltò contro la «mancanza d'anima» del razionalismo illuministico, qualcuno incominciò, all'estero, a mettere in dubbio il prestigio della lingua francese. La consapevole aspirazione alla perfezione della forma artistica venne ora improvvisamente bollata come formalismo mentre la chiarezza fu considerata come un segno d'insufficiente profondità di pensiero. Peraltro, se è vero che formalismo e superficialità sono rischi in cui incorre la mente esclusivamente interessata alla chiarezza formale, il pericolo di chi tende all'informe profondità è di cadere in un'oscurità non meno futile e superficiale. Le piú importanti creazioni artistiche riposano, in ogni caso, su una giusta sintesi di forma e contenuto.

Fedele allo spirito della lingua e alla sua tradizione, la letteratura francese considera comunque la chiarezza e la perfezione formale come

la fondamentale premessa dell'arte, cui non per questo deve essere estranea la profondità piú tenebrosa e passionale. Con questa sua peculiare vocazione alla chiarezza essa ha portato un contributo inconfondibile e anzi esemplare alla letteratura mondiale. E infatti, si chiede Paul Valéry placando tutti i dubbi e tutte le riserve, «che cosa vi è di piú misterioso della chiarezza?»

Erich Köhler

LETTERATURA ITALIANA

La letteratura italiana è fra quelle che meno si prestano a un ritratto breve e sicuro. A rendere ardua ogni raffigurazione sintetica sta anzitutto la linea di svolgimento particolarmente lunga (piú lunga di quella delle altre letterature europee, se si eccettua la francese, che però si presenta in due segmenti spezzati: francese antica e francese moderna), e non solo lunga, ma spesso anche tortuosa, piena di giravolte e vicoli ciechi. La parallela linea di svolgimento, poi, della storia sociale e politica italiana è ancor meno pacifica e rettilinea; essa sembra in certi punti, non solo restringersi, ma quasi spezzarsi; la stessa consapevole esistenza di una « nazione » italiana in certi momenti risulta di molto affievolita, non tanto per l'allentarsi dei vincoli che legano fra loro le varie comunità (o i vari stati), che compongono l'ampio mosaico dell'Italia, quanto piuttosto per la insufficiente consapevolezza, in certi periodi, presso ampie masse popolari, di appartenere a un'unica e organica comunità nazionale. Proprio per questo, forse, alla tradizione letteraria italiana, alla presenza cioè sul suolo della penisola di un'ininterrotta schiera di letterati praticanti la lingua letteraria italiana, è stata storicamente affidata la funzione di difendere e conservare il patrimonio spirituale della nazione, di legare fra loro con un filo continuo momenti storici diversi e comunità regionali lontane.

Un ritratto, perciò, della letteratura italiana che intenda essere non una descrizione particolareggiata delle tante sue contraddittorie caratteristiche, ma una delineazione delle sue qualità essenziali, deve tener conto soprattutto di questi due fattori: il mosaico variegato dei « luoghi » dove la letteratura italiana si è sviluppata, e la peculiare funzione svolta dalla « lingua » letteraria italiana.

I luoghi

L'Italia è una penisola, non cioè un'isola (come l'Inghilterra, portata a elaborare e conservare caratteristiche proprie e originali, senza molti scambi con il continente), ma una quasi-isola, con la sua parte cioè, e notevole, di spinte « isolazionistiche », attaccata solo per un lato al resto d'Europa (il che mette in evidenza, nonostante il filtro della cerchia alpina, una zona di scambi molto frequenti, ininterrotti nei secoli, soprattutto con la Francia, sia in un senso che nell'altro, ma

anche con le altre nazioni). La penisola ha, poi, due grosse appendici insulari: la Sardegna e la Sicilia, l'una piú lontana l'altra piú vicina al resto d'Italia (e sarebbe da tener conto delle altre isole e dei territori nel Tirreno, nell'Adriatico e nell'Egeo che per periodi piú o meno lunghi vissero all'interno della sfera culturale italiana).

Si tratta di una penisola prevalentemente montuosa, attraversata per tutta la lunghezza dalla dorsale appenninica. Dal punto di vista della struttura sociale, linguistica e culturale dell'Italia gli Appennini segnarono per secoli i confini tra regione e regione. Dante stesso, nel *De vulgari eloquentia*, volendo procedere a una classificazione dei volgari italiani, fondò la sua divisione sulla catena appenninica, mettendo il lombardo e l'apulo entro la stessa categoria (Italia di sinistra), il ligure e il romano entro un'altra (Italia di destra). Particolarmente eloquente, inoltre, è la sua immagine poetica (*Paradiso* 21, 106) degli Appennini che si stendono « tra' due liti » del Tirreno e dell'Adriatico e si elevano al centro in un monte, sulla cui cima è posto un monastero. Di simili figurazioni (un monte a confine tra due mari, un monastero sulla cima isolata) è impregnata l'immaginazione linguistica e letteraria italiana (Petrarca, *Rime* 146, 13-14: « il bel paese / ch'Appennin parte, e'l mar circonda l'Alpe »; Ariosto, *Furioso* 4, 11: « Come Apennin scopre il mar schiavo e il tósco / dal giogo onde a Camaldoli si viene »). E se è vero che una delle prime scuole poetiche italiane, quella dello « stil novo », sorge all'insegna di un'ideale collaborazione fra due ambienti al di qua e al di là dell'Appennino: la Bologna giuridica e retorica del Guinizelli e la Firenze spirituale e politica del Cavalcanti e di Dante, è anche vero che quella catena montuosa restò a lungo a segnare un confine fra due modi di vivere e poetare e addirittura, in certi casi, fra due diverse tradizioni di linguaggio e metro poetico. Si pensi alla varia fortuna della letteratura cavalleresca: prima, da una parte d'Appennino, i poemi franco-veneti in lasse assonanzate, scritti da poeti di corte per alcune Signorie venete e padane trecentesche; poi, dall'altra parte d'Appennino, nella Toscana mercantile e comunale quattrocentesca, le compilazioni in prosa di Andrea da Barberino, i cantari popolari e il *Morgante* (1482) del Pulci; poi, varcato di nuovo l'Appennino, le storie, rivestite di ottave toscane ma impregnate di splendore romanzesco e di vigoria umanistica, del Boiardo. L'Appennino, insomma, restò a lungo, come realtà di esperienza prima ancora che come immagine poetica, un duro ostacolo naturale fra le regioni d'Italia. Ne fa fede, in pieno Ottocento e in epoca di trafori ferroviari, un poeta come il Carducci, anch'egli vissuto all'insegna del rapporto tra Firenze e Bologna, tra Toscana « lastricata » e Nord Italia « ciottoloso »: quando il Carducci approdò per la prima volta a Bologna, nel 1860, descrisse con toni di spavento il viaggio « per gl'Appennini nevosi » e raccontò meravigliato alle sue donne che « da pochi passi da Pistoia fino a poche miglia da Bologna è tutta montagna » (*Lettere* 3, 144-146). Forse proprio per questo, e nonostante la scalata del Petrarca al Mont Ventoux e il suo saluto all'Italia lanciato dall'alto del passo del Monginevro (*Metriche* 3, 24), la poesia della montagna non è molto frequente in Italia, neppure in epoca di « sublimi orrori » settecenteschi. L'immagine piú vera della vastità deserta delle Alpi è nell'*Adelchi* del Manzoni (2, 3): « Oltre quei monti / sono altri monti... ed altri ancora; / e lontano lontan Francia... » Per avere una vera e propria « poesia alpina » bisognerà attendere l'ultima produzione poetica proprio del Carducci.

Ma nella penisola italiana non ci sono soltanto montagne, ci sono anche vallate e pianure, percorse da fiumi. E tuttavia non c'è in Italia un fiume che raccolga e accentri in sé (come avviene per il Reno in Germania) le leggende popolari, i miti linguistici poetici e musicali di tutto un popolo. I fiumi d'Italia, a cominciare dai tre grandi ed emblematici, « il Tevere e l'Arno e 'l Po » della canzone del Petrarca (*Rime* 128, 4-5), appartengono tutti a una realtà regionale: il Po alla Padania, l'Arno alla Toscana fra Arezzo Firenze e Pisa (cfr. Dante, *Purgatorio* 14, 31-36), il Tevere al Lazio, dal quale riconduce, per chi voglia risalirne il corso, alle regioni d'origine della civiltà etrusco-umbro-latina. Epiteti e attributi mitologici (il « padre » Tevere, il Po « regale » dalle corna d'oro, ecc.) non mancano ai fiumi italiani, e il Po viene celebrato ampiamente dal Petrarca (*Rime* 180), dall'Ariosto, che ne fa la scena di un viaggio fluviale di Rinaldo (*Furioso*, canti 42-43), e in epoca moderna da Riccardo Bacchelli (*Il mulino del Po*); il Tevere e il Mincio vivono a lungo di rendita sulle poetiche celebrazioni virgiliane; ma per avere una vera mitologia dei fiumi bisogna scendere a piú ristrette regioni e a piú brevi periodi temporali: alla mitologia tra raffinatamente letteraria e casereccia dei fiumi toscani, dall'Africo e dalla Mensola del Boccaccio all'Ombrone del Magnifico; oppure alla mitologia sofferta ma spesso anche goffamente retorica dell'Isonzo durante la prima guerra mondiale.

Su questo sfondo di montagne, mari, vallate e pianure percorse da fiumi si collocano, perciò, i « luoghi » tipici della immaginazione letteraria italiana: i pascoli sui dorsi delle montagne e sui crinali delle colline, propri di una civiltà che per millenni è stata pastorale; i golfi, le isole, i faraglioni, le povere barche di una civiltà che, prima ancora d'essere di marinai, fu di umili pescatori; i campi coltivati, le colline a terrazze, le fattorie con il bove, il maiale, le galline e gli altri animali domestici propri di una civiltà agricola, e, tra quei monti e campi, ben piantati su una terra considerata origine prima della propria ricchezza, i castelli e le ville di una nobiltà terriera, che illeggiadrisce di sempre nuovi fiori e zampilli e marmoree costruzioni l'ambiente della propria potenza e dei propri diporti; le città, infine, le strade, le piazze, le osterie, i porti, le navi cariche di mercanzie di una civiltà che, già nel Trecento, è prevalentemente borghese e mercantile.

Pastori, pescatori e contadini

Ma pascoli, villaggi di pescatori, campi e fattorie, sfondo immutabile, solo raramente — e piú raramente che non in altre letterature — si affacciano, con la loro concreta presenza, nelle opere letterarie degli italiani. I pastori costituiscono forse l'elemento piú a lungo immobile e muto; alla loro dura esistenza storica si contrappongono semmai, sul piano letterario, prima gli sfondi pastorali tutti stilizzati dell'egloga quattro e cinquecentesca (l'egloga latina dei tanti poeti umanisti, l'egloga volgare che nel Quattrocento giunse, con l'*Arcadia* del Sannazaro, a porsi come genere esemplare per tutta Europa), poi nel Cinque e Seicento il dramma pastorale (che offrí alla letteratura europea due

modelli prestigiosi: l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* del Guarini), poi la canzonetta d'Arcadia e il melodramma (che mise in circolazione un altro personaggio esemplare, quello d'Orfeo). In epoca moderna, ancora tutti letterari ed estetisticamente contemplati sono i pastori abruzzesi di D'Annunzio e, per incontrare e conoscere direttamente nella loro esistenza i pastori, bisogna attendere la *Gente in Aspromonte* (1930) di Alvaro o la gente che vive a sud di Eboli, il paese oltre il quale Cristo non è penetrato, di Carlo Levi. I pescatori sono, forse, ancora piú dei pastori, assenti dalla letteratura italiana: alle tante trasposizioni letterarie dei pastori d'Arcadia corrisponde l'esempio isolato, anche se poeticamente assai notevole, delle *Eclogae piscatoriae* del Sannazaro. Perché l'esistenza dura dei pescatori entri nella storia della grande poesia italiana bisogna attendere il moderno capolavoro del Verga: *I Malavoglia* (1881).

Neppure la campagna, presenza certo meno tenue e silenziosa, ha ricevuto, se ben si guarda, una grande attenzione dai letterati italiani. Anche per essa la trasposizione in chiave puramente letteraria e stilizzata è stata una minaccia costante: ne è figurazione emblematica uno dei primissimi documenti dell'albeggiante lingua volgare, il cosiddetto « indovinello veronese » (inizio del sec. IX), che sotto immagini di vita contadina (i buoi, i prati bianchi, l'aratro, il seme) vuole rappresentare l'attività schiettamente letteraria della scrittura. Tutto considerato, insomma, nonostante ci sia sempre stata in Italia una nutrita produzione letteraria popolare di canti, storie e proverbi in ambiente contadino, nonostante abbia sempre, sull'altro versante, esercitato una sua esemplarità canonica il poema virgiliano delle *Georgiche* (che ebbe molte imitazioni di poemi didattici volgari, da quelli cinquecenteschi del Rucellai e dell'Alamanni, a quelli settecenteschi del Roberti, del Betti e dello Spolverini), bisogna ammettere che l'autentica e faticosa vita della campagna e dei contadini è stata una ben scarsa fonte di ispirazione per la letteratura italiana sino all'Ottocento. Il contadino (che già Dante chiama « villano », con sfumatura spregiativa) è figura di cui, in tanta produzione poetica e novellistica, si satireggia la « melonaggine », si condannano la rozzezza e ignoranza, ci si diverte a parodiare la goffaggine in amore (esemplari la *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici e la *Beca da Dicomano* del Pulci). Perché il mondo del contadino trovi una sua zona di espansione letteraria bisogna che il Folengo, districandosi fra parodie di tipo nenciale ed eredità virgiliane, trovi finalmente un suo accento potente e originale nel maccheronico *Baldus* (1517); o che il Ruzzante, immergendosi nel rustico dialetto pavano, ne liberi tutta la carica espressiva. Con il mutare, poi, nel Seicento, della condizione sociale italiana, e con la riconversione agricola ampiamente realizzata, affiorano qua e là, nella prosa narrativa e in altri generi, echi di rustica avventurosità picaresca, ma sono echi molto radi e, tutto sommato, il *Bertoldo* di Giulio Cesare Croce resta un caso unico e originale di epopea contadina, un caso che in ultima analisi non è poi tanto significativo, poiché la trasformazione del rozzo montanaro Marcolfo nell'astuto contadino Bertoldo resta anch'essa irrimediabilmente letteraria e sembra a tratti derivare da una semplice sostituzione di un segno positivo a uno negativo. La realtà è che a lungo, per i nobili che vivono sulle loro terre o per i mercanti arricchiti che vivono in città, la campagna fu soprattutto il bosco ricco di selvaggina in cui lanciare le loro cacce (e infatti, quello della caccia è uno dei temi piú frequenti e ricorrenti nella poesia italiana) o il paesaggio bello da ammirare, l'ambiente salubre in cui costruire una villa adorna di molte bellezze. Ci volle una lunga evoluzione, ci volle la curiosità tutta settecentesca e illuministica per lo studio scientifico dell'agricoltura (da *Della pubblica felicità*, 1749, del Muratori sino agli scritti del Cattaneo), perché la campagna potesse diventare, oltre che sfondo piacevole di diporti, ambiente faticoso di lavoro, per il quale si dovevano apprestare riforme tecniche, economiche e giuridiche (echi del nuovo atteggiamento si ebbero, in poesia, fra gli altri, nel Parini); ma perché la campagna entrasse di pieno diritto, come « luogo » di immaginazione poetica, nella storia letteraria italiana, bisognò attendere ancora, fino al secondo Ottocento, con il *Novelliere campagnuolo* del Nievo e le *Figurine* (1875) del Faldella e, piú in là, fino alla poesia di Carducci e Pascoli, alla prosa di Verga e Capuana, di Pratesi e Fucini.

La città

La verità è che i luoghi piú propri, gli sfondi naturali della letteratura italiana sono le strade, le città, le piazze, i porti, i palazzi, i giardini. Le strade (le vie romee percorse da pellegrini, ambasciatori e messaggeri o insidiate da briganti; le vie meno importanti o secondarie, con il loro intrico fitto e i loro crocicchi) forniscono spesso ai narratori, primo fra tutti il Boccaccio, il nastro scorrevole su cui collocare personaggi e vicende. Su un piano diverso esse funzionano da importantissimo veicolo di trasmissione linguistica, o di trasmissione di notizie (si pensi al Machiavelli, esiliato all'Albergaccio, che va all'osteria e sulla strada maestra, per chiedere ai passanti notizie dalla città). Le piazze sono, poi, per molte opere letterarie della tradizione italiana, lo sfondo piú naturale, e come tali funzionano non solo per novelle, trionfi e canti carnascialeschi, ma anche come veri e propri sfondi di teatro: non a caso le commedie del Cinquecento hanno come scena la prospettiva di una piazza, sulla quale convergono le vicende di tutti i personaggi. Sulle vie e sulle piazze si affacciano i palazzi signorili, nei quali si intrecciano conversazioni raffinate o si tengono schermaglie dialettiche (l'esempio piú perfetto è offerto dalle conversazioni del *Cortegiano* del Castiglione, che si immaginano tenute nella splendida corte di Urbino); nei palazzi inoltre si tengono accademie, si recitano elogi e discorsi, si preparano le astuzie del gioco diplomatico, mentre nei saloni e nei sontuosi giardini si organizzano musiche e balli, si rappresentano commedie o drammi pastorali.

La civiltà italiana, insomma, è una civiltà essenzialmente cittadina, e chiunque voglia delinearne una rapida panoramica deve, dopo essersi soffermato su qualche eremo sereno e laborioso (nostalgia di vita contemplativa, da Petrarca a Clemente Rebora); dopo aver fatto visita a qualche villa in collina (alla villa tutta poetica del *Decameron*, o alla villa asolana del Bembo, o a quella veronese del *Naugerius* del Fracastoro o alla villa Amarena del Gozzano), a qualche borgo isolato (il natio borgo selvaggio del Leopardi), a qualche piccolo villaggio (il Pescarenico dei *Promessi Sposi* o l'Aci Trezza dei *Malavoglia*), puntare risolutamente i suoi obiettivi sulla città: a essa fan capo

Dante e Boccaccio, Machiavelli e Savonarola, Goldoni, Porta e Belli; per essa scrissero Matteo Palmieri la *Vita civile* (1430), Leon Battista Alberti il *De re aedificatoria* (1452) e il *Della famiglia* (1441). Nella città sono i ritrovi dei letterati e fiorisce il commercio delle idee, la rivalità fra i gruppi, il pettegolezzo. Pian piano alle accademie si sostituiscono i caffè o altri ritrovi, e intanto della vita «ciacolante» di Venezia ci danno una rappresentazione varia e multiforme il Goldoni e il Gozzi; di Milano ci parlano il Parini e il Porta e anche gli Scapigliati del secondo Ottocento, i quali ben di rado spingono i loro sguardi al di là delle osterie fuori porta; Roma rivive come galleria di tipi umani nei *Sonetti* del Belli; Napoli nelle commedie di Eduardo De Filippo; gran parte dei movimenti letterari del primo Novecento muovono da una città per la quale l'essere città è ormai da secoli diventato uno stato permanente e di natura: Firenze.

Il mosaico dal medioevo al Seicento

Eppure l'Italia, con le tante sue splendide città, non ospitò mai sul suo territorio (se si eccettua il periodo classico di Roma) una città-guida, e neppure una regione-guida; per tutta la sua storia essa si presenta come un mosaico composto da tessere tutte diverse fra loro.

Tipica è la situazione dei secoli XI, XII e XIII: in quel periodo la penisola assistette a grandi movimenti di genti, a rapidi mutamenti politici determinati dalle lotte dell'imperatore contro il papa e dei comuni contro l'imperatore; ci fu tutto un rifiorire di vita culturale e di fervida spiritualità religiosa; le repubbliche marinare, sulla spinta delle crociate, penetrarono largamente nel Mediterraneo orientale, riportando in patria, insieme con le spezie e altri prodotti, temi novellistici, esotici e fiabeschi (ma anche immagini piú concrete, realistiche e fantastiche insieme; ne fa fede il *Milione* di Marco Polo); eppure già allora la situazione italiana era piena di contrasti, e c'era un divario fondamentale, tra le regioni settentrionali e centrali da una parte, nelle quali la piccola nobiltà e la borghesia avevano gradualmente costituito i comuni, piccole città-stato indipendenti, fervide di iniziativa e piene di intraprendenza; e dall'altra parte il Mezzogiorno, caratterizzato da un regno unitario con problemi suoi propri (e a quei problemi tentarono vanamente di dare una soluzione, anche in seguito, le dinastie che si susseguirono su quel trono, dagli Svevi agli Angioini agli Aragonesi, con una continua alternanza di governi forti, accentratori, impegnati a ridurre il particolarismo feudale e uniformare la struttura sociale e giuridica dello stato, e di governi deboli, dissanguati dalle guerre, incapaci di resistere alle spinte disgregatrici dei baroni e dei piccoli feudatari).

Già nel Trecento, tuttavia, si profilò la possibilità che la Toscana, e Firenze in particolare, assumesse, nel contrasto fra Nord e Sud, un suo ruolo di mediazione, e tale possibilità non parve azzardata, poiché in quel periodo, nel generale rigoglio materiale e spirituale d'Italia (fortissimo nonostante le crisi, le pestilenze, le continue lotte), Firenze dimostrò di possedere una vitalità prodigiosa e sembrò destinata a fornire al resto della penisola un modello unico di civiltà comunale, garantito tra l'altro dal prestigio linguistico e letterario dei

suoi scrittori. Ma nel corso del Quattrocento, mentre il magistero civile di Firenze sembrava esercitare sul resto d'Italia una considerevole attrazione, gli ostacoli a una generale uniformazione sociale e politica si fecero sentire assai forti: al nord si affermarono alcune grandi signorie, che costituirono veri e propri stati regionali indipendenti (Venezia e Milano, soprattutto; Milano, in particolare, sotto i Visconti, si mise piú volte su un piano di concorrenza e di sfida con Firenze); al centro e al sud si consolidarono, nonostante le molte debolezze, lo stato della Chiesa e il regno aragonese di Napoli. L'Italia sembrava stesse vivendo uno dei suoi momenti migliori: ricchezza, traffici con tutta l'Europa, vitalità dei ceti borghesi e mercantili; fondazione nelle Università di una cultura giuridica, filosofica e scientifica, laica nel fondo, di prim'ordine; larga partecipazione di popolo, anche degli artigiani e anche, seppur scarsamente, delle donne, alla vita civile e culturale; gli scrittori impegnati non solo a costruire, nel ricordo delle virtú antiche, una nuova moralità civile e una nuova e piú umana — umanistica — educazione, ma anche impegnati personalmente, come segretari, cancellieri, ambasciatori, uomini di governo, nella vita politica e civile delle loro città.

Ma già alla fine del Quattrocento apparvero i primi segni della crisi: la facile discesa in Italia di Carlo VIII dimostrò che alla superiorità culturale degli Italiani non corrispondeva una potenza militare e neppure una compattezza morale quale ci si sarebbe aspettati: la diagnosi del Machiavelli (uscita da una Firenze delusa e che ormai aveva conosciuto il ripiegamento degli scrittori verso forme di umanesimo piú contemplativo e filologico, meno impegnato nella vita civile) è in proposito lucidissima. Permane, lungo tutto il Cinquecento, nei diversi stati italiani, una vita culturalmente e socialmente ricca e diversificata, ma sotto la lucente facciata si notano i segni della decadenza: Firenze, soffocate le ultime speranze repubblicane, si riorganizza nel granducato mediceo, solido e forte, ma sempre meno capace di costituire un modello esemplare e di svolgere una funzione mediatrice nel resto d'Italia. Milano e il regno di Napoli si adagiano nella opprimente dominazione spagnola.

La vita culturale del Cinquecento e del Seicento si orienta su Venezia e su Roma, superstiti l'una alla sconfitta di Agnadello (1509) e l'altra al sacco del 1527: I letterati di tutta Italia convergevano su queste due città e l'industria tipografica e libraria vi aveva i suoi centri maggiori (Venezia era in grado di produrre da sola piú libri di tutto il resto della penisola). Ma la potenza della Repubblica veneta andava lentamente diminuendo a causa della pressione turca e del riflusso dei commerci dal Mediterraneo all'Atlantico; e Roma, riorganizzata unitariamente, stava lentamente trasformandosi nel centro europeo della controriforma cattolica, esempio di vita artistica e culturale fastosa ma anche vuota di energie morali, travagliata da interne e irrisolte contraddizioni. L'Italia tutta, intanto, conosceva un impoverimento di attività mercantili e un ritorno alla campagna; la vita culturale, sempre fervida nelle sue punte piú avanzate, si restrinse ai ceti sociali piú elevati, mentre le masse popolari e rurali, povere e immense, assunsero il ruolo di mute spettatrici di storia.

Il mosaico dal Settecento a oggi

L'immagine del mosaico rimane valida, con solo qualche cambiamento in alcune delle tessere (soprattutto la sostituzione dell'Austria alla Spagna nel Settentrione), anche per il Settecento. In quel secolo, tuttavia, si registrò un progressivo risveglio di energie economiche e culturali; Milano, Firenze e Napoli imboccarono, seguendo l'esempio europeo, la strada delle riforme promosse dai principi illuminati, mentre i vecchi stati non dinastici (Roma, Venezia, alcuni degli stati minori) rimasero tenacemente attaccati alle vecchie strutture. Ci vollero le campagne napoleoniche per portare, in quell'Italia ancora cosí incerta e priva di coesione, ma già penetrata di spiriti nuovi (soprattutto in alcune cerchie non larghe ma solide di scrittori, economisti, uomini di stato), una scossa salutare. L'ondata napoleonica travolse non solo le *élites* culturali, gli scrittori, i poeti (dal Monti al Foscolo al Manzoni), ma anche, per la prima volta, larghe masse di popolo, e liberò energie rimaste a lungo sepolte, risvegliò l'esigenza dell'uguaglianza civile e dell'unità nazionale.

E finalmente l'unità nazionale, dopo decenni di lotte e passioni, venne raggiunta, al seguito della bandiera coraggiosa e ribelle di Garibaldi (prima figura esemplare non strettamente municipale e regionale d'Italia) e al seguito dell'altra bandiera, piú prudente e moderata, dei Savoia; ma venne realizzata, tale unità, da minoranze, sia pur forti e coraggiose, ma pur sempre minoranze, le quali portavano con sé secolari contraddizioni e manchevolezze. Sí che i primi faticosi decenni dell'unità risentirono fortemente, anche sul piano letterario, dei grossi squilibri interni: quello tra Nord e Sud si andò anzi accentuando, poiché la rivoluzione industriale, che in altre nazioni d'Europa agí come fattore unificatore, nel panorama fortemente squilibrato dell'Italia, portò ulteriori diversificazioni e rigide barriere protezionistiche. Risentirono, inoltre, delle insufficienze della classe dirigente, della fragilità delle organizzazioni scolastiche e culturali, della mancanza di un unico centro propulsivo, del diffuso conflitto fra fede positivistica nella scienza e rinascenti spiritualismi (mentre il cattolicesimo italiano restava arroccato sulle posizioni temporalistiche).

I primi risultati positivi, sociali e culturali, dell'unità si ebbero soltanto nel primo decennio del Novecento, ma gli italiani piú umili, il popolo silenzioso, riuscí a trovare un vero e sofferto contatto unitario solo nelle terribili trincee della prima guerra mondiale. E se anche oggi (dopo gli anni di falsi miti del fascismo e l'esperienza, limitata purtroppo a una sola parte degli italiani, della guerra di liberazione) di effettiva e completa unità della vita democratica e della coscienza civile si può difficilmente parlare; per un settore almeno sembra ormai che il problema delle interne fratture sia vicino alla soluzione (e ciò sebbene alcune drammatiche denunce, come quella dei ragazzi di Barbiana nella *Lettera a una professoressa*, 1967, dimostrino che molte parti dell'Italia rurale e montana sono ancora escluse dal processo unificatore): il settore della lingua.

La lingua

La cosiddetta « questione della lingua », che tenne impegnati gli scrittori italiani per secoli (si può dire dal *De vulgari eloquentia* di Dante al *Proemio*, 1873, all'*Archivio glottologico* dell'Ascoli), era tutt'altro che un'oziosa questione di dotti: era, anzi, strettamente collegata con il frazionamento geografico della penisola e con la molteplicità di direzioni di sviluppo storico prese dalle varie regioni d'Italia.

Le caratteristiche dell'italiano, infatti, di questa lingua staccatasi dalla matrice latina e italica e risalente per le sue prime origini alla parlata di « qualche castello o pieve della regione fra il Tevere, l'Arno e il mar Tirreno » (Giacomo Devoto), non sono tanto la plasmabilità e versatilità conquistatale da generazioni oscure di volgarizzatori due e trecenteschi, non la robustezza, plasticità d'immagini, ricchezza di lessico e compattezza di periodo datale da Dante, suo vero creatore, non la sonorità nitida e staccata conferitale da oratori, novellatori e araldi fiorentini del Trecento, non la liquida e ben ritmata musicalità impressale dal Petrarca, non l'armoniosità e ampiezza di struttura costruitale dal Boccaccio e dall'Ariosto, quanto invece un'altra caratteristica, che la differenzia dalle altre lingue nazionali d'Europa e dagli stessi dialetti italiani e che le viene dalla funzione a lungo esercitata di depositaria della coscienza nazionale al di sopra delle diversità locali: voglio dire la staticità, la quasi immobilità nel corso dei secoli. L'attività linguistica degli abitanti delle varie regioni d'Italia si è svolta infatti a lungo su un duplice registro: municipale per un verso, per cui ciascuno aveva il suo dialetto nativo, espressivo, aperto alle piú diverse influenze, in continua trasformazione, legato alle cose di ogni giorno, alla vita familiare, alla conversazione con i concittadini; e per l'altro verso italiana, per cui i funzionari dello stato, gli ambasciatori, gli scrittori, gli scienziati, i mercanti, ecc. dovevano cercare di tradurre parte dei propri pensieri nel registro di una lingua di tradizione e regolamentazione prevalentemente scritta, essenzialmente letteraria, toscana nella sua sostanza, ma diversa dalla lingua viva che in Toscana, nei vari momenti storici, veniva parlata. Questo spiega come mai, a differenza dei corrispondenti lettori francesi o inglesi o tedeschi, il lettore italiano moderno possa con scarsa fatica intendere i testi antichi della sua letteratura, essendo i fenomeni fonetici e morfologici rimasti quasi intatti e il patrimonio lessicale non di molto mutato e, quando arricchito, arricchito piú di voci latine o provenienti da altre lingue moderne che da voci assunte dai dialetti. La stessa coincidenza della regolamentazione linguistica promossa dal Bembo con l'introduzione dell'arte della stampa ha finito per agevolare la fissazione, anche grafica, dell'italiano. Se poi si aggiunge che nell'ambito piú ristretto della lingua poetica italiana il fenomeno della staticità (da Petrarca a Leopardi) è ancora piú accentuato e portato a livelli di astrattezza esasperati (consentendo a schiere di poeti un raffinato gioco di *imitatio-variatio*, sulla base di un non largo repertorio di immagini, emistichi, parole e rime — con risultati a volte, entro tale concentrazione, di straordinaria risonanza poetica, dal Della Casa al Tasso), si ha un quadro esatto della singolarità della storia, o non-storia, della lingua italiana.

Il quadro fino al Cinquecento

Semmai questo quadro cosí statico va corretto per la parte che riguarda tale storia fino al Cinquecento. Nei secoli precedenti, infatti, il panorama è piuttosto quello di una molteplicità e concomitanza di iniziative, su basi linguistiche locali o d'importazione e allacciantisi a convenzioni letterarie o metriche molto diverse tra loro: la lirica siciliana alla corte sveva nel Duecento, la letteratura religiosa dell'Umbria, la letteratura franco-veneta e quella d'imitazione provenzale in molte corti dell'Italia settentrionale, i poemi didattici e allegorici in Lombardia e nel Veneto e cosí via. È con Dante che si afferma, d'impeto, il modello prestigioso del toscano: un toscano, quello di Dante, nutrito di molti apporti extra-toscani, potentemente e originalmente plasmato, dotato di una forte carica espansiva. Per tutto il Tre e Quattrocento il quadro è quello di una letteratura toscana dominante ma tutt'altro che definitivamente dominatrice, poiché alle « colonie » ormai sicure conquistate nel Veneto, nell'Emilia, nelle Marche e nell'Umbria, corrispondono « colonie » meno fedeli nel resto d'Italia. A complicare le cose, poi, nel Quattrocento viene, dalla stessa Toscana, ma anche dalle altre regioni d'Italia, in una nobile gara di iniziative umanistiche, la riscossa del latino, che si offre come lingua letteraria alternativa, neppure piú ristrettamente nazionale, con l'effetto immediato di abbassare la stessa letteratura toscana in volgare del primo Quattrocento su un piano piú ristrettamente municipale, gergale, burchiellesco, e di promuovere, invece, nei piú diversi centri della penisola, una letteratura latina tutt'altro che esangue, ricca anzi di innovazioni lessicali e iniziative riplasmatrici (si pensi alla prosa latina del senese Enea Silvio Piccolomini o alla poesia latina del napoletano Pontano).

Nella seconda metà del Quattrocento e nel primo Cinquecento la situazione muta, e mentre la Firenze medicea cerca di riportare il volgare a nuova dignità e prestigio, promuovendone l'espansione e facendone il perno di una politica di equilibrio e mediazione con al centro Firenze (con iniziative sul tipo di quella della « Raccolta aragonese »), nello stesso tempo, su un piano diverso, e per esigenze non politiche ma puramente letterarie, il Bembo dà il via all'operazione, presto risultata vittoriosa, della elevazione, non della lingua toscana parlata al suo tempo, ma di quella scritta dei grandi trecentisti, a lingua letteraria nazionale, provvista di eguale dignità di quella latina, fornita dei suoi modelli canonici (il Petrarca per la poesia, il Boccaccio per la prosa), fissata nelle forme, offerta ai secoli futuri come perfetto e statico strumento di attività letteraria.

Si conclude cosí, su questo piano di dignitosa uniformità linguistica e letteraria, la storia tormentata di due secoli di attività spesso contraddittoria ma fervida, che si era svolta all'insegna della libera circolazione di idee e forme tra città e città, regione e regione, del libero scambio tra letteratura orale e letteratura scritta, tra letteratura popolare e letteratura dotta; del ricco rapporto fra slancio religioso e creatività poetica; del rapporto anche, tutt'altro che scarso, fra fervida vita politica e attività letteraria (si pensi al Boccaccio, che accoglie nel capolavoro, ma anche nelle opere minori, gli echi delle tradizioni romanzesche e ampiamente narrative di Napoli insieme con gli echi della mordace, scoppiettante e limpida aneddoticità fiorentina; si pensi a Lorenzo, al Poliziano, al Pulci, che raccolgono e imitano rispetti e cantari; si pensi alla tradizione delle laudi e a Iacopone; si pensi, per avere un'idea del rapporto fra scrittore e società, alla concezione allora cosí diffusa della letteratura come abilità tecnica, mestiere, simile al mestiere del falegname o dello speziale; si pensi infine, per avere un quadro abbastanza ampio di quel rapporto fra letteratura e società, alla tradizione della poesia giocosa, di Rustico di Filippo, Cecco Angiolieri e Folgore da San Gimignano: quella poesia naturalmente non è lo specchio passivo di una vita popolare vociante e proverbiosa, ma pur nella propria « letterarietà » e nell'adesione a tradizioni che risalgono alla letteratura mediolatina, è tutta impegnata a rendere, attraverso l'esasperazione delle forme, il gusto per la commedia e la caricatura, uno spaccato o se si vuole un equivalente metaforico della movimentata e dinamica vita di quella società).

L'Ariosto e il Cinquecento

Il punto di massimo equilibrio raggiunto fra libera e molteplice creatività e adesione alla riforma bembesca è rappresentato dall'*Orlando Furioso*. Nonostante, infatti, le dilettose apparenze, il poema non si nutre di evasione: è ancora profondamente radicato nella tradizione civile e letteraria dei secoli precedenti. Basta leggerlo attentamente per sentire quanto calore di realtà vi circoli, quanta saggezza distillata dall'esperienza, quanti echi di diplomazia e guerra cinquecentesca. Ma per altri aspetti il poema dell'Ariosto è ormai bembesco: basta raffrontare la sua lingua e le sue ottave con quelle del Boiardo, suo modello e predecessore, per cogliere interamente la differenza tra una lingua poetica ancora in bilico tra modello toscano, patina latina umanistica e reattività emiliana e una lingua che non si pone piú il problema del di qua e di là d'Appennino. Se si guarda ancora piú a fondo, si coglie anche come sia ormai completamente assorbita, nella scrittura ariostesca, qualsiasi eco della tradizione orale canterina, che le ottave del Pulci e del Boiardo ancora si portavano dietro. L'Ariosto (anche sulla spinta della nuova invenzione della stampa) è il primo ad arrivare alla piena autonomia della parola scritta e a comporre un poema che, come è stato giustamente detto, « si legge a bocca chiusa, coi soli occhi ».

E tuttavia per l'Ariosto era ancora salvaguardata la possibilità di una scelta libera e piena all'interno della lingua e delle tradizioni letterarie (cosí come era salvaguardata la possibilità di dare una soluzione, se non soddisfacente, accettabile al problema dei rapporti fra l'attività di scrittore, le aspirazioni di uomo, con la sua *parva domus*, la sua donna, la sua città, i suoi amici, e la posizione di funzionario al servizio dei suoi Signori). Per le generazioni che vennero dopo la sua, tali scelte furono assai meno libere. Chi aveva ricevuto una buona educazione letteraria (non importa se le sue origini sociali erano state umili, poiché a tale *handicap* poteva rimediare la decisione di indossare un abito religioso) entrava di diritto a far parte di una classe superiore e uniforme, il cui motivo di coesione stava appunto nell'unanime rispetto delle convenzioni linguistico-letterarie, al di sopra e al di fuori di ogni particolarismo sociale o politico. Se tutto questo, da

un lato, favorí il costituirsi nell'Italia politicamente frammentata di un'ampia e articolata organizzazione culturale (con le tante accademie, le biblioteche, gli studi eruditi, le stamperie, i giornali), se consentí, pur fra tante rigidezze accademiche, l'affermarsi di voci poetiche autentiche (si pensi a quella del Tasso), se provocò anzi un affinarsi e impreziosirsi di alcune forme e generi, che dall'Italia vennero poi esportati in tutta Europa (la poesia petrarchesca, la novellistica, il teatro comico e tragico, il dramma pastorale, il melodramma); d'altro lato ebbe non poche e pesanti conseguenze: accentuò il distacco tra larghe masse incolte e analfabete e una *élite* intellettuale abile e smaliziata; l'attività delle scuole di retorica e filosofia, cosí vive e operanti sino dal medioevo, fu costretta entro i limiti gretti di un aristotelismo retrivo; l'attività genialmente pratica di tanti giuristi, amministratori, viaggiatori, storici, biografi, eruditi, antiquari fu spesso soffocata da uno spirito d'imitazione pedestre e da un'arida volontà compilatoria; lo slancio religioso, infine, che pur rimase in molti sincero e in alcuni anzi tormentato e drammatico, fu spesso ricondotto alle aride sponde del formalismo e dello scetticismo controriformistico. Anche l'eredità piú notevole della tradizione letteraria quattro e cinquecentesca, l'umanesimo, subí un processo di revisione e riduzione: il vivo e operoso classicismo degli umanisti si trasformò in classicismo retorico e filologico: nelle commedie del Cinquecento si incontra spesso la figura ridicola del « pedante », cioè della nuova versione dell'umanista chiuso fra i libri, lontano dalla vita, che parla un latino tutto formule e frasi fatte. Ciò non deve destare meraviglia: nelle scuole dei gesuiti (dalle quali passarono generazioni e generazioni di intellettuali italiani) la lettura dei classici era diventata puro esercizio di forma e di stile, rigida selezione di classici « aurei » e totale disinteresse per il complesso mondo dei « contenuti » che la tradizione classica portava con sé.

E tuttavia, se queste sono le caratteristiche dominanti della storia letteraria d'Italia dal Cinquecento in avanti, non bisogna dimenticare che essa, lungo tutto il suo corso, è anche accompagnata da continue manifestazioni di inquietudine e di ribellione che ne lacerano l'uniforme tessitura. È anzi tipica proprio del Cinquecento la fioritura di scrittori ribelli e anticonformisti, con in testa a tutti Pietro Aretino (uno scrittore d'indubbia e grande potenza, anche come prosatore, al quale si possono affiancare, per l'atteggiamento se non per uguale felicità di risultati, un Doni, un Domenichi, un Franco e altri ancora), i quali oppongono alla convenzionalità dominante la loro vena scapigliata e capricciosa. Unico pericolo di tale atteggiamento è quello che anch'esso diventi accademia, conformismo dell'anticonformismo: per un Berni ci sono decine di poeti berneschi. Ma, su un piano assai piú elevato, si viene affermando, nel Cinque e Seicento, un filone di letteratura che può essere definita « d'opposizione », la quale, per sobrietà o espressionistica accensione di forme, sincerità d'intenti, slancio di passione o fedeltà all'umana missione di conoscere, si contrappone al formalismo filosofico e letterario dominante: basterà fare i nomi del Campanella, del Bruno, di Paolo Sarpi, di Galileo Galilei, di Pietro Giannone, di Giambattista Vico.

Tradizione e rinnovamento

Ma il quadro non si ferma qui: elevata la lingua letteraria italiana su un piano di immobili dignità formali, ecco riacquistare vigore e vitalità i dialetti (si pensi al Ruzzante e all'Alione nel Cinquecento, al Maggi e al Basile nel Seicento, al Meli nel Settecento); ecco riaffiorare, tra le brecce aperte dal maccheronico folenghiano, la saporosa e concreta vita popolare; ecco penetrare, sulla scia delle traduzioni da lingue straniere, nuovi aspetti della sensibilità (si pensi a quel che fu, nel Settecento preromantico, l'*Ossian* del Cesarotti). Proprio i dialetti rappresentano (nonostante il pericolo costante di un loro uso pedantesco e accademico, ancora piú formalisticamente compiaciuto dell'uso della lingua letteraria) la possibilità piú vera di una espressività ampia e immediata, di un contatto con il mondo differenziato e stratificato della realtà italiana. Già il veneziano del Goldoni sprigiona, oltre che indiscusse capacità teatrali, una istintiva forza di rottura con la tradizione letteraria dominante; in pieno Ottocento, poi, il milanese del Porta e, su un piano diverso, il romanesco del Belli, portano una carica polemica piú forte e, in un'epoca ormai decisa a rinnovare e rimeditare la nostra tradizione anche linguistica, l'epoca di Manzoni per intenderci, additano le inesauribili riserve espressive contenute nel serbatoio dialettale.

Resta, tuttavia, ancora in pieno Ottocento e anche in parte del Novecento, la pesante eredità della tradizione italiana: da una parte una lingua immobile, rigidamente « grammaticale », aristocraticamente individualistica, dall'altra una situazione sociale ormai in completo movimento, che libera energie nuove. Ma per avere un quadro diverso, e assistere alla soluzione della « questione della lingua » e alla sua conversione in una « questione dello stile » (non piú cioè livelli o strati linguistici contrapposti, ma impasti linguistici liberi, all'interno di un comune e liberale sistema), bisogna attendere il Novecento, bisogna attendere la riscoperta delle molte anime dell'Italia, delle molte sue voci, e il loro contemporaneo affacciarsi a una comune coscienza. E in questo quadro, piú che gli sforzi particolari dei singoli scrittori o gruppi di scrittori (dai siciliani Verga e Pirandello ai triestini Svevo e Saba al lombardo Gadda, al ligure Montale, al piemontese Pavese e cosí via) val la pena di rievocare un momento di slancio unanime e collettivo, un momento in cui la comunità letteraria tra gli scrittori parve per la prima volta sostenersi su un'ampia esperienza comune e fraterna tra le genti d'Italia, dopo le sofferenze della guerra. Nel secondo dopoguerra, infatti, in un generale rinnovamento di spiriti e forme di vita, gli scrittori italiani furono presi, come ha confessato uno di essi, da una nuova e unanime volontà di « esprimere »: « Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti cosí accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici cosí effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere... Il "neorealismo"... fu un insieme di voci, in gran

parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche — o specialmente — delle Italie fino allora piú inedite per la letteratura ».

Sono parole di Italo Calvino che visse, giovanissimo, quel momento e poi, anche lui come gli altri, passato quel momento, si ritrovò di fronte ai tanti problemi ancora irrisolti che deve affrontare chiunque faccia professione di letteratura in Italia.

Remo Ceserani

LETTERATURA CATALANA

Chiunque consulti una storia della letteratura catalana, non tarda ad accorgersi che alcuni tra i suoi piú rappresentativi esponenti non sono catalani di nascita. Raimondo Lullo, a esempio, nacque, al pari di Costa i Llobera, a Maiorca, Ausiàs March a Valenza. Questi autori passano tuttavia per catalani perché scrissero in catalano. Dal punto di vista geografico Catalogna è la denominazione storica che si dà alle attuali provincie di Barcellona, Tarragona, Lérida, e Gerona, della Spagna settentrionale, confinanti a nord con la Francia e a ovest con il Mediterraneo. Sin dal 1134 il principato di Catalogna formava insieme all'Aragona il cosiddetto regno di Aragona. Il catalano è parlato in Catalogna, e inoltre, ma con particolare inflessioni dialettali, nei territori del Roussillon, Conflent e Cerdagne, oggi appartenenti alla Francia, nella maggior parte dell'ex regno di Valenza e nelle Baleari. Nella cittadina sarda di Alghero si parla ancor oggi un dialetto catalano, ultimo residuo dell'occupazione catalana che la Sardegna subí nel XIV secolo.

La lingua catalana

Con l'espressione « letteratura catalana » s'intende oggi il patrimonio di opere scritte nella lingua un tempo chiamata *català* o *catalanesc* perché originaria di Catalogna. Questa lingua appartiene al gruppo delle lingue romanze, presenta vistose analogie con il portoghese e con lo spagnolo, e somiglianze ancora piú marcate con il provenzale. Appunto perciò a nessun altro popolo latino la lingua degli antichi trovatori è cosí facilmente accessibile come al catalano.

Il catalano è parlato in ogni circostanza e in ogni ambiente: nel lavoro quotidiano, nei circoli letterari, nel mondo degli affari e in famiglia, e non soltanto negli strati socialmente piú bassi della popolazione e del ceto medio, ma anche nei piú elevati *milieux* borghesi (sebbene molte donne delle classi piú alte già da qualche secolo abbiano preso, per puro snobismo, l'abitudine di parlare solo spagnolo in società). In ogni caso la lingua catalana non è stata confinata nei distretti di campagna o nei villaggi piú sperduti, e continua a essere strumento di comunicazione quotidiana anche nelle grandi città. A Barcellona è tuttavia sensibile la presenza di elementi spagnoli.

Si tratta di un flusso immigratorio alimentato non solo da numerosi braccianti di lingua spagnola, ma anche da alti militari, impiegati, funzionari di polizia e dei trasporti e dal personale di servizio. Sono invece catalani e parlano tra loro catalano gli uomini d'affari, gli artigiani, gli industriali, il clero, molti studenti e professori, gli artisti e i liberi professionisti.

Anche durante i secoli nei quali il catalano decadde come lingua letteraria, gli stessi autori che per scrivere si servivano dello spagnolo utilizzavano il catalano per i loro rapporti personali. Inoltre pur in questo periodo vennero stampati libri in catalano, se non altro quelli di carattere religioso-popolare. Non si deve credere che sia stata la rinascita della letteratura catalana a determinare una ripresa sistematica della lingua parlata. Il catalano ha sempre continuato a essere il linguaggio usato in Catalogna per i rapporti quotidiani. Come lingua per la conversazione esso non è mai stato soppiantato dallo spagnolo, e poiché ha continuato a vivere una vita autonoma ha anche avuto una naturale evoluzione. Come lingua letteraria il catalano ha tuttavia continuato a subire l'influenza sia dei suoi antichi monumenti linguistici, sia della lingua parlata. Non si tratta dunque di una lingua apparentemente estinta da risvegliare alla vita con provvedimenti amministrativi; tanto è vero che per rianimarla è bastato adeguare alle esigenze della letteratura moderna un linguaggio che non aveva mai cessato di essere una viva matrice linguistica. Il grammatico Pompeu Fabra (1869-1951), cui si deve la fissazione delle norme ortografiche e grammaticali che ancora oggi regolano la lingua scritta, non è stato costretto ad attenersi alle usanze linguistiche della gente di campagna, ma ha potuto basarsi su quelle di una grande città come Barcellona, quando ha dovuto scegliere tra le forme arcaiche o dialettali e le forme dominanti nella lingua parlata d'uso corrente.

La lingua scritta catalana di oggi non è comunque una lingua artificiale, ma un linguaggio aderente alla vita. Il mondo concettuale moderno può trovare in essa un'espressione completa, adeguata e ricca di sfumature, come dimostrano i saggi di Maragall e di E. d'Ors o gli scritti del giovane filosofo Ferrater y Mora. Grazie alla duttilità delle sue modulazioni e particolarmente all'abbondanza di parole monosillabiche il catalano risulta anche estremamente adatto al canto; tanto è vero che esistono traduzioni catalane non solo della produzione liederistica straniera, ma anche di opere molto complesse come i testi delle *Stagioni* di Haydn e della *Passione secondo san Matteo* di Bach. Il compositore spagnolo De Falla ha scelto per il suo *Atlántida* un testo catalano.

Il bilinguismo catalano

Il popolo che ha parlato e tuttora parla questa lingua, è dotato di caratteristiche molto nette, che si rivelarono, già nel medioevo, nella forza propulsiva con la quale i re aragonesi perseguirono la loro politica espansionistica nel Mediterraneo. Oggi questo carattere nazionale è contraddistinto da altri tratti tipici, la cui originalità e diversità rispetto a quelli degli altri abitanti della penisola iberica non possono sfuggire neppure agli stranieri. Anche le opere letterarie

rivelano lo stesso accentuato carattere nazionale, persino quando non sono scritte o pubblicate in catalano. Questo fatto merita di essere sottolineato perché non tutta la letteratura dei paesi di lingua catalana è stata scritta in catalano. In molti periodi storici si è trattato infatti di una letteratura bilingue. Il bilinguismo catalano non ha tuttavia niente a che fare con quello di due diverse popolazioni che pur convivendo in uno stesso territorio politico parlano due lingue differenti (a esempio i valloni e i fiamminghi in Belgio); si tratta invece della letteratura di un solo popolo che, nelle diverse fasi storiche, ha creato le proprie opere poetiche in due diverse lingue. Quali le cause di questo fenomeno?

Per lo stretto legame storico e linguistico esistente tra le contee catalane e la Francia meridionale, dal secolo XII fino al secolo XIV la poesia cortese della Catalogna venne scritta in un provenzale piú o meno puro; alcuni dei piú grandi trovatori nacquero addirittura in Catalogna (Guilhem de Cabestany, Guilhem de Berguedà). È probabile che esistesse anche una poesia in lingua locale, ma risulta molto difficile ordinare cronologicamente i documenti che suffragano questa supposizione.

Il provenzale era riuscito a penetrare in Catalogna dal nord; lo spagnolo della Castiglia penetrò da ovest. Come abbiamo già ricordato i territori di lingua catalana facevano parte del regno di Aragona, regione in cui si parlava invece un dialetto spagnolo. Sebbene — almeno a partire dal XIII secolo — gli atti pubblici e spesso anche la corrispondenza privata dei re aragonesi fossero scritti in catalano, nelle comunicazioni burocratiche e politiche vigeva una specie di sistema bilingue. Quando, nel 1410, la dinastia della Casa di Barcellona si spense, salirono al trono di Aragona i Trastámara di Castiglia, famiglia di lingua spagnola. Al loro seguito giunsero nel regno funzionari e anche scrittori spagnoli. È dunque abbastanza comprensibile che il castigliano abbia cominciato da quel momento a guadagnare sempre piú rapidamente terreno sul piano letterario, non solo in Aragona ma anche in Catalogna. Nel XV secolo infatti molti scrittori sono ormai bilingui, fenomeno questo che riguarda prima la prosa (Enrique de Villena, 1384-1434) e piú tardi anche la poesia.

L'influenza dello spagnolo sul catalano si rafforzò ulteriormente quando nell'ultimo quarto del secolo XV Ferdinando e Isabella riunirono le corone di Aragona e di Castiglia. Ferdinando era nato in Aragona e seppe conservare durante il suo regno (1479-1516) l'equilibrio politico; la sua personale cancelleria si servì del catalano, ma sul terreno letterario la bilancia piegò molto presto a favore del castigliano. È difficile infatti arrestare la penetrazione di una lingua quando questa già domina nelle alte gerarchie del potere. Valenza che, sin dai giorni della riconquista (1233), era stata in parte bilingue, incominciò gradualmente ad abbandonare il catalano. Nel *Cancionero general* (1511), un'antologia di liriche, il numero delle poesie in spagnolo è piú elevato di quelle in catalano; del resto già un paio d'anni prima due scrittori come Torcella e Francisco Moner, del principato di Catalogna, avevano scritto piú in spagnolo che in catalano.

Sotto la signoria della dinastia asburgica e soprattutto dopo l'abdicazione di Carlo V (1516-1555) la parità politica introdotta da Ferdinando il Cattolico (una parità soltanto formale e apparente) non

potrà piú essere conservata. Anche se le istituzioni precedenti rimasero intatte, il processo di centralizzazione, specie a partire da Filippo II, divenne sempre piú intenso, sicché in breve tempo la Catalogna risultò letteralmente una provincia. Il suo unico poeta importante del XVI secolo, Juan Boscà o Boscán (1490?-1542), scrisse in spagnolo e ispanizzò addirittura il proprio nome. Nessuno osò piú servirsi del catalano per competere coi rappresentanti della letteratura spagnola, che aveva conosciuto nel frattempo uno sviluppo cosí rapido e brillante. E i poeti catalani, poco versati nell'uso letterario della lingua spagnola e senza fiducia nella capacità concorrenziale della propria, finirono col tacere e col dedicarsi all'imitazione. Valenza cadde definitivamente nell'ambito linguistico dello spagnolo.

Alla decadenza della letteratura in lingua catalana non corrispose però una decadenza culturale o una progressiva perdita d'interesse per i vitali problemi politici del paese. La storia della Spagna nei secoli XVII e XVIII lo dimostra; toccò sempre alla Catalogna fornire il contributo decisivo per la costituzione del governo spagnolo, tanto al tempo della lotta contro la Francia quanto al tempo delle guerre di successione; ma fu anche sempre la Catalogna a perdere la partita o almeno a dover pagare per le sconfitte della corona spagnola. Appunto per questo i catalani che levarono la loro voce per avanzare richieste o per stornare minacce lo fecero sempre con il tono di chi è convinto del proprio buon diritto perché sa di aver compiuto il proprio dovere. Anche quando gli scrittori catalani scrissero prevalentemente in spagnolo, in essi rimase sempre una traccia dello spirito catalano: nel richiamo al passato storico, nell'amore per la lingua madre e nell'aspirazione a risollevare questa lingua alla dignità di lingua nazionale.

Riabilitazione del catalano

L'adempimento di questa aspirazione venne ritardato dall'invasione napoleonica e dalle lotte costituzionali del secolo XIX. Solo il romanticismo e lo spirito liberale crearono un clima favorevole allo sviluppo di una moderna letteratura catalana; negli anni tra il 1820 e il 1840 il movimento per la «restaurazione» della lingua guadagnò infatti terreno. I propugnatori di questa battaglia per il catalano (Aribau, 1798-1862; Rubió i Ors, 1818-1899; Milà i Fontanals, 1818-1884; Balaguer, 1832-1901) pur avendo assimilato la cultura spagnola avevano conservato un legame molto vivo con la lingua materna. La maggior parte di questi scrittori si servirono del catalano soltanto per le loro opere in versi. Non si può quindi affermare che essi abbiano effettivamente favorito una ripresa della letteratura prosastica, di cui si limitarono a ipotizzare la rinascita. Del resto, anche nei territori di lingua catalana la prosa era ormai caduta sotto la signoria incontrastata dello spagnolo. Questi autori furono bilingui perché parlarono una lingua e scrissero in un'altra, ma vennero considerati scrittori spagnoli anche nell'ambiente ristretto entro cui si svolgevano i concorsi poetici, i cosiddetti *jochs florals* di cui era stata ripristinata l'usanza. Nel loro animo però essi tennero vivi il pensiero e il ricordo del passato della Catalogna e il sogno di una nuova fioritura della lingua e della letteratura catalane.

Il movimento per la «restaurazione» della lingua, creato da una minoranza letteraria, mise tuttavia radici su un terreno fertile. Fin dal secolo XVIII la lingua catalana non era piú in grado di esercitare la minima azione sulla vita politica e sulla stessa vita amministrativa; era bandita dalle scuole, non godeva naturalmente di nessun appoggio da parte ufficiale, e non possedeva per la propria diffusione il sostegno di nessuna istituzione; non ci si poteva quindi concedere il lusso di lasciare intentato uno sforzo inteso a riguadagnare il terreno perduto, e meno che mai in un momento in cui il paese stava per essere «unificato» sotto i Borboni. Già la generazione successiva a quella dei promotori della *renaixença* superò di gran lunga, nell'ultimo quarto del secolo XIX, il programma che i timidi fondatori dei *jochs florals* di Barcellona avevano ancora ritenuto sufficiente ad assicurare la reintegrazione del catalano. Comincia cosí un periodo in cui alcuni scrittori riprendono a scrivere solo in catalano, come Jacinto Verdaguer (1845-1902), Ángel Guimerà (1849-1924), Emili Vilanova (1840-1905). Si tratta tuttavia di casi eccezionali giacché non pochi scrittori continuano a scrivere in spagnolo per proprie personali considerazioni e anche per la propensione degli editori a diffondere soltanto i libri scritti in castigliano. Il passo decisivo è però stato fatto. Nei primi tre decenni del nostro secolo il quadro della rinascita è ormai completo: il catalano è ritornato a essere molto piú di una lingua risollevata alla dignità letteraria; esso è ormai un importante mezzo di espressione della cultura del paese che vede riaffermata la propria autonomia nel consesso delle popolazioni spagnole.

Questo sviluppo viene però bruscamente interrotto dalla proibizione di pubblicare giornali e periodici in lingua catalana emanata dal governo franchista dopo la guerra civile, come ritorsione per la resistenza opposta dalla Catalogna alle forze falangiste; oltre alla pubblicazione dei giornali viene impedita anche la traduzione in catalano di opere straniere mentre si cerca di rendere quanto mai difficile, e in certi casi addirittura si impedisce drasticamente la pubblicazione della letteratura locale. In questo periodo lo scrittore catalano è quindi condannato al silenzio o costretto a servirsi della lingua ufficiale; il che fa nuovamente della Catalogna un paese bilingue. Gli scrittori catalani cercano di difendersi come possono, producendo per cosí dire a porte chiuse, pubblicando le proprie opere in edizioni per bibliofili o in edizioni protette dalla Chiesa in forza del concordato.

Fino al 1939 era esistita presso l'università di Barcellona una cattedra di lingua e letteratura catalane. Ora, in seguito alla sua eliminazione, i piú giovani scrittori catalani non sono piú in grado di studiare scientificamente il patrimonio culturale del proprio paese e persino la propria lingua. Verranno messi in condizione di farlo solo molti anni piú tardi, nel 1953, non però a Barcellona, bensí a Madrid: prima di potersi istruire nella capitale della Catalogna, questi studenti dovranno infatti frequentare un corso di preparazione nella capitale del paese. La lingua catalana fa successivamente una timida ricomparsa nell'università di Barcellona, dove di quando in quando vengono tenuti corsi o singole lezioni non inquadrate in un piano di studi vero e proprio. Per la restaurazione di una cattedra di lingua e letteratura catalane nessun appoggio verrà però dal governo fino al 1961.

I catalani di lingua spagnola

Il bilinguismo della Catalogna è una conseguenza sia della particolare costellazione storica e geopolitica del paese, sia dell'imponderabile, ma appunto perciò tanto piú intensa, attrazione esercitata dalla lingua «ufficiale», vale a dire dallo spagnolo (autorevole per la sua espansione mondiale e per le opere di rango internazionale da essa prodotte in alcune fasi del suo sviluppo) sia infine per le misure protettive prese dal governo a difesa del proprio programma di radicale unificazione del paese. Questi motivi non sarebbero però bastati da soli a imporre lo spagnolo in Catalogna, nelle varie fasi storiche, se gli scrittori catalani non avessero essi stessi rinunciato alla propria lingua, sia per mancanza di fiducia nella sua forza espressiva, sia per timore di ritorsioni politiche, sia per effetto delle mode, sia infine per il desiderio di rivolgersi a un pubblico piú vasto.

Per questo motivo (sebbene sia ovvio che una perfetta corrispondenza tra ispirazione ed espressione può essere raggiunta soltanto da chi si serve della propria lingua) non è possibile ignorare le opere di quei poeti e pensatori catalani che, come Jaime Balmes (1810-1848) e Pablo Piferrer (1818-1848), scrissero praticamente solo in spagnolo, o di quelli che, se non nella lirica, almeno nella prosa furono bilingui, come Joan Maragall (1860-1911) e Miquel S. Oliver (1864-1920). La letteratura non è soltanto un sublimato di strutture formali in libero movimento ma anche il precipitato di una realtà sociale e storica.

La letteratura catalana

Tracceremo, nelle pagine seguenti, un sintetico quadro della letteratura catalana, limitandoci però a prendere in considerazione solo gli scrittori che si servirono del catalano o di entrambe le lingue e non coloro che scrissero unicamente in spagnolo. Né ci occuperemo dei poeti del rinascimento che, come Luís Vives (1492-1540), scrissero solo in latino.

A prescindere dai testi piú arcaici nei quali i filologi ravvisavano le prime testimonianze del catalano scritto, i piú antichi monumenti letterari di questa lingua risultano essere opere a carattere religioso o giuridico. Le piú recenti ricerche hanno appurato che il *Forum Judicum*, di epoca visigota, venne tradotto in catalano e munito di commentari fin dagli ultimi anni del XII secolo, e forse anche prima. Al periodo a cavallo tra il XII e il XIII secolo appartiene una raccolta di omelie di cui si conservano solo frammenti; il titolo di questa raccolta è appunto *Homelies di Organyà* perché è stata trovata nell'omonima località del vescovado di Urgel. Il testo rivela forti tracce provenzali. Nulla però ci è pervenuto della poesia catalana di questo periodo, che certo doveva tramandarsi oralmente. Quella parte di essa che era destinata al canto e alla rappresentazione fu definitivamente fissata nei canzonieri solo dopo la sua introduzione a corte. I poeti catalani di quest'epoca scrivevano in lingua provenzale e facevano parte della scuola dei *trobadors*. I cantastorie invece, la cui immagine compare fin dal secolo XI nella pittura romanica della Catalogna, provenivano dal popolo, si rivolgevano al popolo e dovevano perciò

esprimersi in lingua catalana. I loro canti, racconti, opere religiose e profane, sono andati perduti. Si hanno tuttavia buone ragioni di ritenere che tracce di questi componimenti poetici si trovino in alcune opere della lirica popolare provenzale, come a esempio nelle poesie di Guilhem de Berguedà (m. 1200?) e soprattutto in quelle del trovatore e menestrello della corte di Giacomo I e Pietro III d'Aragona (1213-1276 e 1276-1285) conosciuto sotto lo pseudonimo di Cerverí de Girona, scrittore estremamente fecondo e molto personale. Ma prima ancora, Guerau de Cabrera e Ramon Vidal de Besalú, due menestrelli che vissero in stretto contatto con gli ambienti di corte e con il mondo dei trovatori, ci fanno conoscere il *milieu* e la tematica di questo tipo di poesia.

I primi e piú importanti rappresentanti della prosa catalana di livello letterario compaiono alla fine del secolo XIII. Raimondo Lullo (1233-1315) scrive in catalano la sua ponderosa opera teologica; la sua lirica e le sue poesie dottrinali sono scritte in un catalano con forti venature provenzali. Lullo non ha preoccupazioni di carattere letterario, vuole soltanto fare opera di proselitismo e di conversione tra gli ebrei e i saraceni; peraltro il suo appassionato temperamento poetico conferisce alle sue opere sfumature e slanci molto personali. Il medico Arnau de Vilanova (m. 1311), contemporaneo di Lullo, noto per la sua eccezionale attività culturale, scrive in latino le sue opere scientifiche servendosi tuttavia della lingua catalana per alcuni scritti polemici e teologico-divulgativi.

Intorno al XIII secolo anche la storiografia abbandona il metodo annalistico e adotta la forma narrativa. Le cronache autobiografiche di Giacomo I, giunteci in una versione del XIV secolo (*Libre dels Feyts*) e la cronaca di Pietro il Grande (*Libre del rey En Pere*) scritta in prosa da Bernat Desclot (1230?-1288) devono essersi ispirate allo stile dei racconti in versi, poi andati perduti, dei menestrelli. Alcuni passi di queste cronache sono chiaramente traduzioni in prosa delle cronache versificate dei cantastorie. Al XIV secolo risalgono la *Cronica* di Ramon Muntaner (1265-1336), una delle piú belle, e la cronaca di Pietro IV il Cerimonioso scritta in prima persona ma chiaramente frutto di un lavoro collettivo, ispirato anche a una precisa tendenza politica. In entrambe le opere è facilmente avvertibile l'influenza dello stile minuzioso e colorito dei racconti orali; la stessa osservazione vale anche per le altre cronache.

La poesia del XIV secolo era destinata a perdere molto presto la sua originalità; ciò anche perché, essendosi sviluppata contemporaneamente in ambiente cortigiano e in ambiente borghese, doveva necessariamente perdere ogni precisione di contorni assumendo un carattere molto generico. Le tenzoni poetiche della *Gaya Sciencia*, che si tenevano a Tolosa, influenzarono durante il regno di Pietro IV d'Aragona e dei suoi successori lo sviluppo di una scuola trovadorica nella quale si distinsero particolarmente Jacme e Pere March. Nel 1393 Giovanni I conferí a Barcellona il privilegio di ospitare la gara poetica di Tolosa. Già suo padre, Pietro il Cerimonioso, aveva manifestato il proposito di bandire per il 1338 un concorso di corte per stimolare l'attività dei poeti con un alto riconoscimento: il premio avrebbe dovuto essere assegnato da una giuria nominata dal re.

Nelle *novas rimadas* e *codoladas*, fortemente influenzate dalla lette-

ratura provenzale e dalla letteratura francese, la poesia delle cronache in versi, tramandate per lo piú anonime e oralmente, acquista un profilo piú preciso. I temi di questa poesia sono di tipo religioso, didattico e romanzesco (nella *Faula* di G. de Torcella viene ripresa la leggenda di Artú). Là dove affiora un certo realismo, questo profilo si fa ancora piú preciso, mentre le poesie di Bernat Metge (1350?-1410?) si distinguono per il loro carattere satirico. Metge è anche il primo autore ad adottare lo stile del Petrarca e a rinnovare lo stile prosastico prendendo a modello gli scrittori latini e italiani (*Somni*). Delle numerose traduzioni di opere latine e italiane alcune passano attraverso il francese. Nella seconda metà del secolo XIV la lingua e la cultura francese conferiscono un'impronta ben definita sia alla letteratura che alle arti figurative e alla musica catalane. Pur senza smentire questa dipendenza, l'enciclopedia del monaco Francesc Eiximenis (1340?-1409), una specie di teologo popolare autore anche di alcuni deliziosi racconti, rivela un'impronta fortemente originale. Sul finire del XIV secolo compare infine la figura contraddittoria dell'apostata maiorchino Anselm Turmeda (1352-1432), scrittore scettico e satirico (*Disputa de l'ase*).

Nel XV secolo la letteratura cade sotto l'influenza dell'umanesimo. All'inizio di questo secolo, la prosa sviluppa ulteriormente il proprio stile grazie ad Antoni Canals, un monaco di Valenza, imitatore di Seneca, e a Roís de Corella (1430-1500), autore di liriche molto personali e di una prosa religiosa e profana di carattere classicheggiante. Seguono traduzioni di opere classiche latine (a opera di Nicolau Quilis, Francesc Alegre, Ferrando Valenti) e italiane (Boccaccio, la *Commedia* di Dante di cui la traduzione di Andreu Febrer mantiene la struttura metrica) e infine della Bibbia a opera di Bonifaci Ferrer (1478). Tra i romanzi meritano una particolare menzione: *Curial e Güelfa* (anonimo), romanzo cavalleresco in stile italiano e *Tirant lo Blanc* di Johanot Martorell (1410?-1462?) che offre una gustosa parodia del mondo cavalleresco.

Proprio a Valenza sorge nello stesso tempo una ricca letteratura agiografica che annovera tra i suoi principali autori Isabel de Villena, Miquel Perez e il già citato Corella. Nel XIV secolo il re Pietro il Cerimonioso imprime all'oratoria politica un accento personale, carattere questo che rivelano anche nel secolo XV le opere del re Martino I e del cardinale Joan Margarit, nei quali emergono spunti di eloquenza umanistica. Tra i predicatori di quest'epoca si distinguono due figure particolarmente contrastanti: il retore Felip de Malla da Barcellona e S. Vicente Ferrer da Valenza, predicatore di tipo popolare e fiero nemico dei classici.

Sempre a Valenza operano i due piú importanti poeti lirici dell'epoca, entrambi ancora legati alla poesia trovadorica se non altro nella forma esteriore, ma già aperti alla cultura italiana: Jordi de Sant Jordi (1390?-1425?) e Ausiàs March (1397-1458). A Barcellona invece la poesia d'amore si nutre di luoghi comuni e allegorie d'impronta francese.

Diverso lo sviluppo della scuola poetica di Valenza guidata da Fenollar e Jaume Gaculi, la cui attività cade in un periodo cronologicamente prossimo alla nascita del *Cancionero general* avvenuta nel 1511.

Con la ricchezza delle sue espressioni verbali e l'acutezza del suo spirito Jaume Roig (1401-1478) riesce, nella sua satira *Spill*, ad affascinare il lettore. Verso la fine del secolo si diffonde sempre piú il bilinguismo, e questo è un sintomo dell'incipiente decadenza del catalano e della fioritura letteraria del castigliano che a Valenza soppianterà il primo nel corso del XVI secolo. In questo periodo merita ancora una certa attenzione Pere Serafí, di Barcellona, un epigone di Ausiàs March. Nel secolo XVII infine domina ormai chiaramente la scuola spagnola da cui escono il poeta satirico barocco Francesc Garcia («el Rector de Vallfogona»), scrittore che non disdegna a volte di servirsi anche dello stile popolaresco, e il bucolico Francesc Fontanella. L'opera di Josep Romaguera è ormai chiaramente influenzata dal manierismo di Gracián. Della prosa del XVIII secolo sopravvivono soltanto gli aneddoti di Rafael Amat, d'altronde d'interesse limitato e locale; della lirica, varie poesie popolari.

Tuttavia, verso la fine del secolo compaiono a Valenza e in Catalogna i primi sintomi di un rinnovamento artistico della lingua. Dopo i tentativi non pubblicati di Antoni Puigblanch, B.C. Aribau crea nel 1833 una composizione carica di nostalgia per il grande passato in cui invoca la *renaixença* della lingua e della letteratura catalane. Nella prefazione a *Lo gayter del Llobregat*, Joaquim Rubió i Ors formula nel 1841 il manifesto del nuovo movimento, mentre nel 1859 Milà i Fontanals assume la presidenza dei *jochs florals* di Barcellona; ciò conferisce nuovo impulso alla lirica e alla prosa. Contemporaneamente il maiorchino M. Aguilo allestisce una nuova edizione degli antichi monumenti letterari. Il teatro catalano si rianima nelle *pièces* di Frederic Solers (1839-1895); Ángel Guimerà lo porterà infine a una nuova fioritura.

Con Jacinto Verdaguer (1845-1902) gli sforzi tendenti a rivitalizzare la lingua catalana ottengono un primo importante successo. All'inizio del XX secolo il modernismo (Maragall) si è definitivamente imposto e con esso la scuola maiorchina (Costa i Llobera, 1854-1922; Miquel S. Oliver; J. Alcover, 1862-1932), mentre il pittore e romanziere S. Rusinol (1861-1931), non influenzato dai *jochs florals*, contende il favore del pubblico a Ignasi Iglésies (1871-1928) e al suo teatro di critica sociale. Nel XX secolo, prima della guerra civile, la letteratura catalana assume il suo carattere definitivo grazie alle opere di E. d'Ors (1882-1954), alla prosa di Joaquim Ruyras (1858-1939) e di Victor Catalàs (n. 1873), al teatro e alla poesia lirica di J.M. de Sagarras (1894-1961) e ai versi di Josep Carner (n. 1884), J.M. López-Picó (1886-1959) e Guerau de Liost (1878-1933). Alla realtà contemporanea sono dedicate in gran parte le poesie di Joan Salvat Papasseit (1894-1924), i racconti intimisti del valenziano J.E. Martínez Ferrando (n. 1891) nonché le novelle di gusto ormai superato di P. Bertrana (1867-1941). Dopo la guerra la lirica astratta di un Carles Riba (1893-1959) ottiene una risonanza non meno intensa della personalissima poesia di S. Espriu. Nel romanzo contemporaneo si manifestano varie tendenze, da cui tuttavia non è ancora possibile ricavare un quadro d'insieme (Pedrolo, A. Capmany, Perucho, M. Rodoreda, Sales, Vila Casas); la critica viene influenzata da M. de Montoliu, J.M. Capdevila e dal valenziano J. Fuster; importanti sul piano teatrale sono le opere di J. Oliver e di J. Brossa mentre sul terreno dell'esperimento letterario i maiorchini Bonet e i due Vilallonga (nei quali

si fondono color locale e un esotismo fantastico) annunciano un nuovo sviluppo. Accanto a questi autori un certo successo ottengono anche alcuni scrittori della generazione precedente, le cui opere sembrano essere ritornate attuali: ci riferiamo agli scritti di Josep Plas (n. 1895) e di Gaziels, nel campo della saggistica, e di M. Llor e S.J. Arbo, nel campo della narrativa.

Funzione mediatrice

Dando uno sguardo panoramico a una letteratura apparentemente cosí limitata come quella catalana ci si può anche chiedere in che cosa consista la sua importanza, specie per un osservatore straniero. Irrequieto, aperto, sempre proteso a cogliere il nuovo e ad assimilarlo, il popolo catalano non ha prodotto quasi niente di specificamente suo, ma ha assorbito, tradotto e mediato il meglio della produzione letteraria straniera. Le nuove tendenze culturali e i nuovi impulsi artistici hanno sempre dovuto passare attraverso la Catalogna per raggiungere la Spagna. Basti ricordare a questo proposito l'importante funzione esercitata nel X secolo dal convento di Ripoll per l'introduzione nella Spagna cristiana della scienza araba. È in Catalogna che si possono avvertire le prime testimonianze di un'influenza del Petrarca sulla letteratura iberica, e anche le prime traduzioni spagnole dei grandi scrittori latini (come Cicerone, Tito Livio, Seneca, Valerio Massimo, Quinto Curzio, Palladio, sant'Agostino e Boezio) sono passate attraverso precedenti traduzioni catalane. La prima traduzione iberica in versi della *Divina Commedia* di Dante fu quella in lingua catalana, che uscí prima del 1429; catalana fu anche la prima traduzione in una lingua viva della famosa *Imitazione di Cristo*. Grazie ai rapporti tra i conti catalani e provenzali la poesia provenzale poté raggiungere, già nel XII secolo, la corte di Toledo. Verso la fine del XIV secolo lo stesso don Enrique de Aragón insegnò al marchese de Santillana le norme della poesia trovadorica. È certo infine che la prima scuola di umanisti spagnoli sorse alla corte di Alfonso V di Aragona.

Valenza e Barcellona con i loro porti aperti sul Mediterraneo fecero da *trait d'union* tra l'Italia e la penisola iberica. Fu Juan Boscán di Barcellona a introdurre nella poesia spagnola, e certo per un impulso di rinnovamento tipicamente catalano, l'endecasillabo italiano. L'atmosfera cosí letterariamente e spiritualmente viva della Catalogna e di Valenza attirò sempre le personalità piú importanti delle regioni interne della penisola. Barcellona e Montserrat — uno dei piú importanti centri d'irradiazione dell'interiore spiritualità della *devotio moderna* — esercitarono sui fondatori della compagnia di Gesú un'influenza tanto benefica quanto stimolante. Valenza, dove un languente teatro già all'inizio del XVI secolo allestiva rappresentazioni di *pièces* di costume borghese — un genere questo che il pubblico apprezzava di piú della tradizionale poesia pastorale —, fu la città in cui Lope de Vega si rifugiò dopo essere stato esiliato da Madrid. Il grande drammaturgo la scelse perché sapeva bene di poter trovare in questa città attori, teatri e pubblico. Come si è potuto accertare la presenza di particolari aspetti della poesia del catalano Lullo nella mistica spagnola del secolo XVI, cosí un'analisi storica del teatro catalano (dal XV

secolo in poi) può contribuire a chiarire le origini della commedia borghese spagnola.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo la letteratura catalana è stata, come abbiamo visto, veicolo della profonda trasformazione del gusto artistico intervenuta nella penisola iberica. Ibsen, a esempio, è entrato in Spagna grazie alla mediazione della letteratura catalana. E ancora: è stata la Catalogna ad accorgersi per prima del parnassianesimo francese da cui ha tratto ispirazione il particolare simbolismo di un Rubió, creatore di un immaginoso linguaggio che non ha nulla da invidiare agli originali. Anche la poliedrica complessità e le molteplici tendenze del «modernismo» hanno trovato in Catalogna un terreno estremamente favorevole per un ricco e multiforme sviluppo. Come può constatare chiunque segue l'attività degli autori piú giovani, la Catalogna è ben lungi dall'aver esaurito la sua funzione letteraria.

Jordi Rubió i Balaguer

Giovanni Michele Graneri: Festa nautica a Cagliari. *Torino, Museo Civico.*

LETTERATURA SPAGNOLA

È un tratto caratteristico della cultura spagnola l'aver assunto fin dalle sue origini una posizione mediana e una funzione mediatrice tra mondi radicalmente diversi. Questa caratteristica la cultura spagnola l'ha conservata fino a oggi. Comunque si vogliono definire le correnti spirituali che nel corso della storia si sono incontrate sul suolo spagnolo — antichità greca e antico oriente, romanità e cristianesimo (quest'ultimo fortemente influenzato dall'elemento moresco ed ebraico), o ancora medioevo e rinascimento, riforma e controriforma, restaurazione e progressismo — esse rimangono forze profondamente contrastanti. Lo spirito spagnolo, che si è sempre sforzato di conciliarle, ha perciò finito col sollevare la tensione esistente tra queste sue componenti principali a principio della propria particolare formazione spirituale.

Dell'originaria lingua iberica si sa soltanto che fu il frutto di una fusione tra due idiomi diversi. Della ricca letteratura narrativa dei primitivi abitanti della Spagna, gli iberi, di cui parla Strabone, possediamo scarsissimi documenti; l'alfabeto della lingua sembra di origine orientale, la grammatica invece è indoeuropea; non esistono a tutt'oggi punti di riferimento su cui basarci per sceverare con sicurezza e precisione le diverse componenti che caratterizzano le varie fasi dello sviluppo storico. L'architettura e la ceramica del periodo arcaico denunciano invece chiaramente una forte presenza greca che ha lasciato tracce importanti nella cultura iberica, forse precedentemente influenzata dall'Oriente. Un simbolo trasparente di queste origini elleniche della civiltà iberica ce lo offre Erodoto che narra appunto dell'amicizia di Arganthonio, re della leggendaria Tartesso (che sorgeva sullo stretto di Gibilterra nelle vicinanze dell'attuale Cadice), con i focei ionici, un'amicizia che i greci continuarono a coltivare anche in epoca piú tarda. Il fascino leggendario di Arganthonio e Tartesso (Anacreonte, a esempio, celebra nei suoi versi il centocinquantesimo compleanno del re) attirò i navigatori greci sulle coste della Spagna ormai considerata come parte integrante del mondo occidentale e cioè del mondo « storico ».

Le successive epoche della storia spagnola sono caratterizzate da nuovi incontri. Al periodo della letteratura ispano-romana (ca. 218 a.C. - 409 d.C.) — che conta tra i suoi piú importanti esponenti Seneca il vecchio e Seneca il giovane, Lucano e Quintiliano — segue

il dominio moresco che imprime ancor piú marcatamente di quello romano un particolare carattere alla cultura e alla civiltà spagnole, risvegliando in esse l'aspirazione a una creazione letteraria originale. Si deve infatti alla presenza araba se la Spagna (che sotto il dominio romano era stata inserita nella civiltà occidentale e che aveva abbracciato il cristianesimo grazie alla missione di san Paolo, tra il 63 e il 67 d.C.) riuscí piú tardi a sviluppare una civiltà originale, e ciò proprio attraverso il confronto tra le varie forze spirituali da cui l'Europa è stata « formata » (nel doppio significato della parola). Si tratta al tempo stesso di un confronto tra le diverse componenti del carattere spagnolo, definite da Américo Castro come « cristiane, arabe ed ebraiche », dove il termine « cristiano » deve essere interpretato non solo in senso teologico ma anche in senso storico-culturale, come componente europea che, fecondata da quella araba — extraeuropea — e da quella ebraica, contribuisce appunto a creare quel carattere cosí intimamente specifico e differenziato che ha sempre fatto della Spagna qualcosa di estraneo al resto dell'Europa.

Fede e potenza

Che la Spagna abbia seguito, anche sul piano sociale, una propria strada, è un fatto che risulta evidente già dalla piú antica testimonianza letteraria che ci sia pervenuta, dal *Poema del Cid*, che risale al 1140 circa. Trasportandoli nella cornice delle relazioni sociali del suo tempo, questo poema narra avvenimenti storici risalenti a circa sei decenni prima. Nella Spagna del XII secolo non si era ancora avuto, come a esempio in Francia, lo sviluppo di uno stato feudale. La società spagnola di questo periodo era costituita da tre diverse classi sociali: dai *nobles*, e cioè dall'aristocrazia che però era a sua volta suddivisa in tre sottoclassi; dai *libres* e dai *behetrías*, che dovevano mettersi sotto la protezione o della Chiesa o di un *noble* fornendo in cambio una qualche prestazione; e infine dai servi della gleba, che originariamente venivano venduti come schiavi ma già verso la fine del secolo XII e l'inizio del XIII non appartenevano piú a un signore rimanendo però legati alla terra e godendo, pur con molte limitazioni, di una situazione paragonabile a quella dei *libres*. La maggioranza della popolazione era costituita da *libres*, i quali formavano comunità indipendenti dotate di una loro autonoma personalità giuridica e che nel corso del XII secolo si unirono nelle *cortes* della Castiglia e del León.

Questa struttura non consentiva una gran libertà di manovra ai signori feudali, le cui aspirazioni al potere erano allora mortificate dal pugno di ferro del sovrano che imponeva a tutti una cieca obbedienza. Ci vollero ancora tre secoli perché la Spagna potesse iniziare quello sviluppo sociale e culturale che aveva portato il resto dell'Europa alle soglie dell'epoca moderna. Il processo fu ritardato in Spagna dal congelamento della compagine sociale provocato dalla lunga guerra di liberazione contro i Mori, guerra che non aveva stimolato soltanto lo spirito di rivolta, di ostilità e di chiusura contro lo straniero, ma anche l'assimilazione della cultura e dei costumi arabi. Di origine araba, oltre a una parte non irrilevante del patrimonio

lessicale e concettuale in tutti i campi del sapere, ad alcune forme letterarie come lo *zéjel* (la cui struttura metrica è presente nei *cancioneros*), e ad alcuni motivi amorosi della poesia popolare, è infatti il modo di concepire la religione. Quest'ultima è per lo spagnolo un fattore spirituale che penetra e pervade tutti i campi della vita e per il quale ogni guerra tende a trasformarsi in guerra « santa ».

Dato questo orientamento era pressoché inevitabile che devozione, fervore e fermezza religiosa degenerassero in fanatismo, odio confessionale e rigida intolleranza contro tutto ciò che era estraneo al cristianesimo, e che fede e politica, ortodossia religiosa e sentimento nazionale, finissero gradatamente per diventare la stessa cosa. Anche l'impresa politica della conquista dell'America venne perciò concepita come un compito eminentemente religioso. Già nell'anno della scoperta di Colombo (1492) l'umanista Antonio de Nebrija (1444-1532) redige la prima grammatica scientifica della lingua spagnola (*Arte de la lengua castellana*), affermando esplicitamente nella prefazione che scopo principale dell'opera è la diffusione in tutto l'impero della lingua spagnola come prova di affermazione nazionale e come mezzo indispensabile per la prevedibile cristianizzazione del nuovo mondo.

La stessa concezione via via sempre piú intransigente della totale identità tra la fede, intesa in senso pressoché fanatico, e il potere politico spiega il carattere conservatore della letteratura spagnola. Un carattere che essa non perde neppure quando l'umanesimo spagnolo sprigiona, sulle orme di Erasmo, una corrente di energie spirituali che tende a liberare la cultura iberica dalle catene dell'intolleranza tentando di aprirla agli orientamenti religiosi e filosofici dell'Europa contemporanea; e neppure quando, con Garcilaso de la Vega (1503-1536), il perfezionamento della « maniera italiana » (« l'italico modo » o petrarchismo) inaugura l'epoca della grande lirica. Proprio nell'incontro tra la Spagna ancora medioevale e lo spirito rinascimentale risulta evidente il particolare rapporto che lega questa nazione iberica all'Europa, un rapporto che si realizza attraverso una serie di successive e contrastanti oscillazioni pendolari e che implica volta a volta assimilazione e ripulsa degli elementi stranieri, ma che non riesce mai a sganciarsi da un'orbita fissa, definita e apparentemente insuperabile.

Questa particolare pulsazione è presente in tutte le fasi della letteratura spagnola, in cui si alternano dedizione al mondo ed estremo estraniamento dal mondo nonché posizioni artistiche e filosofiche diametralmente opposte; la personalità di Miguel de Cervantes (1547-1616), a esempio, si rivela incline ora all'erasmismo ora allo spirito della controriforma, mentre Francisco de Quevedo (1580-1645) lascia in sospeso, nelle sue opere, il conflitto tra una libera e classicheggiante saggezza mondana e un'ortodossia sottomessa, spesso compunta, zelante e sdegnosa del mondo. L'incontro con un elemento straniero non manca mai di rinfocolare nello spirito del letterato spagnolo un conflitto latente: Miguel de Unamuno (1864-1936) non tarda a dare battaglia alla tradizione dello sciatto secolo XIX ricavando i suoi impulsi piú vivi dal dialogo serrato con la filosofia dell'Europa e tuttavia si chiude ermeticamente in un isolamento provinciale proclamando in modo addirittura provocatorio il proprio disprezzo per il raziocinante spirito europeo; persino José Ortega y Gasset

(1883-1955), che si considera seguace della cultura tedesca, si compiace talvolta di recitare la parte del barbaro celtibero considerando la propria opera saggistica come espressione della primigenia mentalità iberica.

In questa permanente alternanza di manifestazioni del carattere originale iberico che ora respinge tutto ciò che è straniero e ora si riveste di panni « europei » (i quali tuttavia non calzano sulla peculiare struttura dello spirito spagnolo) stanno forza e debolezza, originalità e mortale monotonia, forza d'attrazione e rabbioso isolamento della letteratura spagnola. La storia di questa letteratura è un gioco di antitesi, che sono al tempo stesso ripetizioni. Gli attuali storici della letteratura spagnola, per i quali ogni esposizione deve essere a ogni costo un pretesto di autoaffermazione nazionale, hanno abbandonato la comune periodizzazione sostituendo alle fasi di « medioevo », « età aurea » e « illuminismo » una serie di tre successivi rinascimenti, dove l'espressione « rinascimento » viene intesa in senso duplice: in senso analogico, come concetto di storia della cultura, e in senso letterale, come rinascita o rinnovamento. Per quanto indeterminata possa apparire una simile suddivisione, l'immagine di una letteratura che si concepisce non come divenire ma come erompere saltuario di qualcosa che rimane sempre eguale, svela tuttavia abbastanza bene il tipo di rapporto che lo spirito spagnolo intrattiene con sé stesso. D'altro canto essa permette meglio delle altre periodizzazioni di cogliere la profondità delle depressioni che stanno negli intervalli tra i vertici di questi tre « rinascimenti »: tra il periodo della scuola dei traduttori di Toledo (XI-XII secolo) e l'epoca aurea (XVI-XVII secolo) e tra questa e le due generazioni del 1898 (Unamuno, Antonio Machado) e del 1927 (Lorca, Guillén).

Lo scrittore spagnolo è vittima di un costante impulso alla « ripetizione », come può constatare chiunque conosca la letteratura della Spagna; sentendosi in balia di una tensione sempre uguale tra antitesi e contraddizioni sempre uguali, è inevitabile che per lui il mondo diventi monotono, irreale, insensato. L'intima indifferenza che ne risulta « non è né tragica né mortale » (Goethe), ma raggiunge spesso il grado estremo del disprezzo del mondo, del dubbio sulla realtà, della disperazione. Reciprocamente, questa realtà ormai privata del suo piú profondo significato e dei piú naturali stimoli sensoriali deve necessariamente finire coll'apparire all'arte e anche alla letteratura come immersa in un'assurda luce grottesca, nella quale gli uomini si agitano vanamente come pazzi, mendicanti, storpi e attori. Dall'altezza dell'aldilà, rifugio dell'animo precocemente estraniato dall'esistenza, il mondo deve per forza apparire come prigione o come teatro e la vita reale come sogno, la fine del quale riserva al buono un'eterna beatitudine e al cattivo il fuoco eterno. Ciò non vale soltanto per il teatro dell'età aurea che intreccia eleganti e labirintici arabeschi con magistrale dominio dei mezzi stilistici intorno allo schema elementare della punizione e della ricompensa celeste (anche se proprio in questa letteratura tali caratteristiche emergono nella loro forma piú pura); ciò vale anche per la poesia del disperato Juan de Mena (1411-1456) come per i « sogni » di Quevedo. Quevedo ha arricchito tutta la letteratura spagnola di forme che erano destinate a riemergere piú tardi in *Lazarillo de Tormes*, nella spregiudicata satira dell'America coloniale spagnola, in Gomez de la Serna (1891-1963), nelle opere giovanili di Camilo José Cela ma anche nelle immagini di Velásquez (1599-1660), Goya (1746-1828) e José Gutiérrez Solana (1886-1945).

Dal mondo dell'età aurea si dipartono dunque i fili che annodano la cultura spagnola all'epoca attuale e alla cultura moderna del resto dell'Europa. Ciò non significa naturalmente che quest'età contenga già in germe tutto ciò che si svilupperà tra l'età illuministica e l'epoca presente; o che nel rapporto esistente allora tra la Spagna e l'Europa si possano rintracciare o immaginare le influenze che piú tardi Antonio de Guevara (1480-1545) eserciterà sull'eufuismo inglese, Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639) su Corneille, Cervantes e Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) sul romanticismo tedesco, e infine Baltasar Gracián (1601-1658) su Schopenhauer. E tuttavia, la *troupe* di personaggi del dramma « aureo » si aggirerà piú tardi come una compagnia di fantasmi tra le rovine dello spirito europeo: il « folle » credente (Nietzsche) allungherà la mano attraverso i secoli per stringere quella del suo fratellastro, il « folle » ateo dei nostri giorni.

D'altra parte questa estremistica fede cattolica cosí potentemente stimolata dall'epoca aurea non rimarrà sempre alle altezze del misticismo; nella sua aspirazione sovrumana essa finirà con lo scavarsi la propria tomba. Il « grande teatro del mondo » diverrà a poco a poco uno spettacolo da camera dove si agiteranno desolate marionette, e presenterà infine quel quadro di tetra putrefazione che Maurice Barrès (uno degli ultimi esponenti di ciò che Mario Praz ha definito come « agonia romantica ») cosí descrive nei suoi saggi sull'arte spagnola: chiese che sanno di cadavere, corpi seminudi e sanguinanti; *cette émouvante fiévreuse...*

La lingua come energia formale

Carattere e storia della letteratura spagnola non potrebbero risultare neppure comprensibili senza uno studio approfondito della lingua spagnola che non solo è stata ed è strumento e materiale espressivo, ma anche codeterminante energia formale. Sotto Ferdinando III e Alfonso X (XIII secolo) l'idioma della provincia di Castiglia diviene lingua ufficiale e sostituisce il latino nei documenti burocratici. Già nel XVI secolo l'umanista Juan de Valdés (1490?-1545) può affermare che il castigliano è ormai parlato anche nelle provincie di Aragona, Murcia, Andalusia, Galizia, Asturie e Navarra. Il castigliano assimila vocaboli ed espressioni regionali (soprattutto del León) arabi, ebraici, francesi e italiani, sinché, dopo l'unificazione della Spagna sotto i « re cattolici » Ferdinando e Isabella (XVI secolo), esso potrà a buon diritto rivendicare il nome di lingua spagnola.

Con il termine di letteratura spagnola s'intende perciò la letteratura scritta in lingua castigliana. Lo spagnolo (che appartiene alla famiglia delle lingue romanze) si è allontanato molto poco dalla sua forma originaria; un odierno lettore può capire il *Poema del Cid* senza grandi difficoltà. Ciò che un *Poema de Almeria* scritto in latino afferma, intorno al XII secolo, della lingua dei castigliani (*illorum lingua resonat quasi tympano tuba*) vale senza limitazioni anche per lo

spagnolo attuale. La definizione contenuta nel *Poema de Almeria* si attaglia in modo particolarmente calzante alla lingua e alla materia epica del *Cid* e al suo suono pieno e chiaro. Originalità della narrazione, libertà sintattica nella costruzione delle frasi, rapporto immediato con il lettore ottenuto dal poeta attraverso il rapido succedersi di rappresentazione epica e discorso diretto, mancanza di espressioni volgari e uso moderato di metafore sono i tratti caratteristici di uno stile che sa cantare quasi con la sonorità di colpi di tamburo e di squilli di tromba le gesta eroiche, l'orgogliosa fierezza e la cavalleria del Cid Ruy Diaz. Reciprocamente, è proprio il *Poema del Cid* che conferisce al castigliano — considerato sprezzantemente dai dotti come «parlare rozzo» o «lingua volgare» — una solida struttura linguistica e un'elevata dignità letteraria.

Nel corso del successivo sviluppo questo carattere sonoro dello spagnolo si rafforza e si affina. Vocabolario e movimento sintattico del discorso risentono di una concezione stilistica secondo cui il «valore e la dignità» della lingua si misurano piuttosto in base al bel suono che alla sua ricchezza e varietà, pur grandi, di espressioni e d'immagini. Lo spirituale poeta Gonzalo de Berceo (prima metà del XIII secolo) estende e rafforza la gamma delle sfumature emotive della lingua ricorrendo abbondantemente all'uso di diminutivi. Egli è d'altronde il primo a infarcire il castigliano di latinismi ed espressioni gergali e a dare alla lingua precisione e contorni piú netti attraverso un severo rigorismo grammaticale. Una struttura sintatticamente solida lo spagnolo ottiene grazie al lavoro di traduzione di Alfonso X (1252-1282), che incorpora nella lingua una parte del patrimonio lessicale greco e latino e pone a fondamento della costruzione delle frasi una stretta consequenzialità logica, che tuttavia minaccia di privare lo spagnolo della sua innata vivacità. I periodi vengono concatenati tra loro sempre e soltanto attraverso congiunzioni quali «e», «perché», ecc., e ciò finisce per appesantire la lingua dandole un carattere insistente e monotono. Re Alfonso sa però rinnovare le possibilità espressive dello spagnolo, accrescendo il patrimonio lessicale e formando nuovi vocaboli in modo piú sciolto e piú differenziato. Poiché con la sua opera egli si propone di rendere accessibile al popolo la cultura del proprio tempo «affinché questo possa comprenderla meglio e se ne possa servire», Alfonso si guarda bene dal colmare le lacune concettuali della lingua con latinismi eruditi, preferendo ricavare dal patrimonio lessicale già esistente nuove parole da inserire nel flusso vivo della lingua parlata. Questo procedimento tende alla formazione di neologismi attraverso la derivazione di nuove voci da una radice già esistente, una tecnica da cui, nella storia della lingua spagnola, solo Quevedo e Xavier Zubiri (n. 1898) hanno saputo ricavare risultati fecondi. Ecco alcuni esempi: da *lado* (ampio) Quevedo deriva *ladeza* (ampiezza), da *luengo* (lungo) *langueza* (lunghezza), da *paladino* (pubblico, noto) *paladinar* (render noto, render di pubblico dominio) e, con intenzioni ironiche, da *diablo* (diavolo) *diablazgo* (ufficio diabolico). Da *tal* (tale) Zubiri deriva a sua volta *talidad* (essere tale).

La fase piú arcaica dello sviluppo linguistico si conclude con l'opera di Juan Ruiz de Hita (1283?-1350?) che nel suo *Libro del buen amor* fa posto agli elementi popolari fino a quel momento trascurati: paragoni pittoreschi, proverbi e anche espressioni volgari. In questo tipo di linguaggio i diminutivi che in Berceo esprimevano uno stato d'animo tenero e delicato acquistano un tono ricco di *humour*, ironico, piacevole.

Nei quattro nomi che abbiamo citato (*Cid*, Berceo, Alfonso X, e de Hita) si riassumono le tendenze fondamentali dello spagnolo, tendenze che nel corso del successivo sviluppo si sono certamente affinate senza tuttavia mutare essenzialmente. In linea generale queste quattro tendenze si possono definire come la patetico-eroica (*Cid*), l'affettivo-religiosa (Berceo), l'«illuministica» (Alfonso X) e l'affettivo-popolare (de Hita). Il loro avvicendarsi condiziona la complessità dell'espressione linguistica, la formazione dei generi letterari, l'utilizzazione virtuosistica dei mezzi stilistici. Ma ciò spiega anche perché lo spagnolo urti sempre contro determinati limiti ogni qual volta tenta di esprimere contenuti razionali, sensibili o anche tragici. Nonostante la giusta diffidenza nei confronti di qualsiasi semplificazione si può addirittura affermare che è stata soprattutto la poesia a imprimere allo spagnolo il suo peculiare carattere.

Ciò è forse dovuto al fatto che il vero e proprio processo di formazione della lingua ha coinciso con il periodo della piena fioritura poetica, e ciò in un'epoca in cui la lingua, al pari degli eserciti spagnoli, doveva servire come strumento di affermazione nazionale, anzi addirittura imperiale. Si aggiunga che in quel periodo non esisteva alcuna separazione tra lingua popolare e lingua letteraria. Persino le acutezze poetiche di uno scrittore difficile come Luis de Góngora (1561-1627) entrarono ben presto, malgrado l'aspra resistenza dei suoi «colti» contemporanei, nel patrimonio addirittura ovvio della *koiné* linguistica; reciprocamente, le similitudini spontanee, le immagini, anzi il patrimonio lessicale della lingua corrente vennero introdotti, sia pure dopo esser stati nobilitati, nell'opera di Lope de Vega, Calderón e Cervantes. Come lo stile colto, a tratti addirittura dotto, del cavaliere don Chisciotte si concilia con lo stile rozzo, infarcito di saggi proverbi popolari, del suo servo Sancio e anzi addirittura lo influenza, cosí la lingua poetica e il linguaggio popolare spagnoli confluiscono l'uno nell'altro, condizionandosi reciprocamente.

L'influsso della lingua poetica non si limita al patrimonio lessicale in sé stesso, il quale assume peraltro una ricchezza e una complessità sempre piú grandi; il criterio metrico che guida la scelta e la formazione delle parole nonché la costruzione della frase determina anche il ritmo prosastico influenzando anzi l'intera organizzazione linguistica dello spagnolo, in cui sentimenti, stati d'animo e sensazioni vengono mediati non tanto dal contenuto dell'espressione quanto dalla sensuale struttura sonora del discorso. La parola messa in evidenza dal poeta non vale in quanto riferimento a un contenuto concettuale ma piuttosto come rispecchiamento di un barlume dello splendore emanato da un archetipico mondo cristiano-platonico (Boscán o Garcilaso); oppure in quanto strumento di rappresentanza sociale; o, ancora, come mezzo per il colloquio con Dio e per la glorificazione della fede cattolica. Di qui l'aggraziata e musicale disposizione degli aggettivi in Garcilaso, la forzatura del significato verbale che esplode nel «concettismo» dei manieristi o nel «paradosso» della mistica Teresa d'Ávila (1515-1582), e infine la simmetrica ar-

ticolazione e costruzione della frase nel predicatore Luis de Granada (1504-1588).

Questa lingua « aurea » è stata caratterizzata con estrema precisione dallo stilista Pedro Malón de Chaide (1530?-1589) che nel passo famoso qui riportato non solo enumera i pregi dello spagnolo ma anche concretamente li dimostra con la sua prosa: *pues no hay lenguaje, ni le ha habido, que al nuestro haya hecho ventaja en abundancia de términos, en dulzura de estilo, y en ser blando, suave, regalado y tierno y muy acomodado para decir lo que queremos, ni en frases ni en rodeos galanos, ni que esté más sembrado de luces y ornatos floridos y colores retóricos...*[1]

La lingua delle celebrazioni liturgiche e dello sfoggio di pompa sociale sembra contrapporsi al vocabolario della solitudine e della disillusione. L'ispanistica europea ha declinato in modi e interpretazioni sempre nuovi la parola *desengaño* (disillusione, disinganno) come filosofico concetto-guida da cui verrebbero contraddistinte la concezione tragico-metafisica della vita e l'intonazione poetica di fondo della letteratura spagnola. Ma la solennità delle celebrazioni liturgiche si fonda sia sulla chiara luce meridiana in cui si svolgono sia sull'ombra che le contorna. Il vocabolario della disillusione non è infatti meno sonoro né meno retoricamente colorito del lessico della pompa celebrativa. Esso non ha alcun contenuto metafisico, ma esclusivamente un tono pateticamente sonoro. La disillusione non esprime alcun dubbio di tipo cartesiano; il suo linguaggio avverte soltanto il mondo dei sensi di non scambiare l'ordinamento divino con quello terreno, e si richiama sempre alle visioni di un inferno di pena, non ai moti di una ragione scettica. Gli stessi colpi di tamburo e squilli di tromba che accompagnano il corteo trionfale del *Cid* e la mistica ascesa di Teresa sulla *scala paradisi* sottolineano le avventure del *pícaro* Lazarillo, le provocazioni e la condanna di don Juan, le angosce di Quevedo e il pessimismo di Gracián; e anche quando Unamuno parla del sentimento tragico della vita e Ortega y Gasset invoca un'europeizzazione della Spagna, questi squilli e questo rullo si avvertono ancora.

Nel XVIII secolo la Spagna entra di colpo nella sfera dell'illuminismo europeo. L'accademia della lingua (fondata nel 1713) viene incaricata di fissare l'ortografia e la grammatica secondo norme precise e corrette. La lingua perde la sua vivacità, la libertà sintattica viene bollata come abuso di licenza poetica, una ricercata scelta di parole sostituisce l'audace formazione di nuovi termini. La storiografia letteraria spagnola è solita considerare la perdita di forza creativa della poesia nazionale come un effetto d'influenze straniere, soprattutto francesi: la rottura con la tradizione e con il carattere « nazionale » avrebbe sottratto alla fantasia il suo *humus* nutritivo e l'impulso alla creazione artistica avrebbe ceduto il passo allo spirito raziocinante. In effetti l'epoca aurea già in precedenza aveva esaurito

[1] « Perché non vi è linguaggio, né vi è mai stato, che superi il nostro per abbondanza di termini, per dolcezza di stile, nell'essere blando, soave, prezioso e raffinato e duttile al pensiero sí da poter dire tutto ciò che desideriamo, in frasi e perifrasi cortesi, né vi è alcun linguaggio che sia più ricco di splendore e più fiorito di immagini e di colori retorici ».

la lingua per eccesso di stilizzazione lasciando pochissimo spazio sia alla « faticosa ricerca del concetto » sia all'espressione di sentimenti autentici.

L'epoca illuministica spagnola eredita una lingua adatta soprattutto ad articolare preghiere: *trompeta evangélica, alfange apostólico* (spada apostolica), *martillo de pecadores*, sono le immagini predilette dalla tarda età « aurea ». Gli illuministi si sforzano di arricchire questa lingua con concetti tratti dal patrimonio scientifico del tempo, spesso con parole di provenienza francese; sotto la loro penna la prosa spagnola assume un tono sobrio e chiaro. Degli scritti francesi che costituiscono in questo periodo i modelli normativi per la politica e la cultura spagnole, l'enciclopedista Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764) dice: « essi sono come un giardino nel quale i fiori crescono spontaneamente e non come una tela dipinta su cui siano stati artificialmente imitati ». Antonio de Capmany (1742-1823), teorico della letteratura, si batte affinché la lingua assimili termini astratti come *simultaneidad, corporeidad, cosmopolitismo, moralidad* e altri ancora, schierandosi anche contro la reazione nazional-neoclassica del suo tempo, che con zelo ancora maggiore di quello dimostrato a suo tempo dal classicismo aureo manifesta la sua preferenza per aggettivi sonori come *fúlgido, flébil, pinífero, umbrífero, proceloso*, ecc.

L'illuminismo spagnolo non è tuttavia in grado di fare del secolo XVIII « il grande secolo del dubbio e delle tempeste » (Herder). Esso provoca invece la reazione dei puristi per i quali la lingua « genuina » (*castiza*) del vero spagnolo cattolico e patriota continua a essere il castigliano dell'età aurea. Neoclassici e romantici hanno in comune il medesimo stile sovraccarico d'immagini, ed entrambi si richiamano all'epoca aurea anche nella scelta dei soggetti e dei vocaboli. *Flamígero, cerúleo, histérico, frenesí, lánguido, horrísono*, sono le parole-guida che collegano tra loro, a dispetto di tutte le altre differenze, età aurea, neoclassicismo e romanticismo.

La lingua aurea tocca per la seconda volta il suo apogeo, durante il secolo XIX, nell'arte oratoria del liberale Emilio Castelar (1832-1899) e in quella di Juan Donoso Cortés (1809-1853), strenuo difensore della fede cattolica contro i protestanti. In essi lo stile della preghiera diviene incandescente perorazione parlamentare o aggressiva apologia della fede.

Oggi in Spagna ci si sforza di conciliare armonicamente il patrimonio linguistico ereditato dal passato con il corpus lessicale assimilato dalla moderna civiltà europea. Rubén Darío (1867-1916) attinge metrica e sintassi dai parnassiani e dal simbolismo francese. L'aura misteriosa e pagana in cui egli avvolge la sua espressione lirica è essenzialmente il frutto dell'impiego di ellenismi, arcaismi e parole straniere. Con l'aiuto di mezzi stilistici quali l'allitterazione e il periodare simmetrico, già frequenti nello spagnolo « aureo », i neoclassici riescono ad arricchire dall'interno la lingua « genuina » o « purosangue » mentre i romantici nel loro tentativo di oggettivarla la deformano sicché tutto ciò che per essi ha valore espressivo oggi viene considerato come abuso di licenza poetica. Gli scrittori che operano tra il 1898 e il 1936 non fanno che realizzare, in accordo o in opposizione al « divino Rubén » (Ortega y Gasset), le possibilità espressive che questi aveva indicato. Né la nascita di una filosofia spagnola

ispirata al neokantismo (Ortega y Gasset) né lo zelo religioso-kirkegaardiano di Unamuno potevano però rendere possibile ciò che era materialmente impossibile: nessun acume intellettuale, nessuna vivacità psicologica, nessuna equilibrata profondità di pensiero erano in grado infatti di controbilanciare le tendenze retoriche e liriche dello spagnolo. Nonostante le brillanti proposte di rinnovamento linguistico, peraltro quasi sempre irrealizzabili, avanzate da Ortega e Unamuno con la loro arte, sul piano della storia della lingua la loro produzione letteraria non ha l'importanza della lirica di Antonio Machado (1875-1939), di Jorge Guillén (n. 1893) e di Luis Cernuda (n. 1904).

Quest'affermazione non implica alcun giudizio di valore; essa serve esclusivamente a mettere in luce come la lingua spagnola, nel corso della sua storia e della storia della Spagna, abbia scelto prevalentemente il settore della lirica (in senso lato) come proprio campo d'azione. Se la si paragona a quella catalana è facile notare come la lingua spagnola — nonostante il piú ristretto raggio d'impiego e la minore ricchezza lessicale della prima — si rivela piú povera di facoltà espressive e meno aperta a ogni campo del pensiero e della vita. Il catalano è piú duttile e piú adatto a creare nuove parole, perché è una lingua in divenire e perché si è cimentata e si è formata, piú dello spagnolo, attraverso la traduzione di opere di tutte le letterature antiche e moderne. Omero, Goethe e Rilke, a esempio, sono stati resi nelle traduzioni catalane di Joan Maragall e Carles Riba con maggiore ricchezza di sfumature di quanto non sia stato possibile in castigliano, lingua « fatta ». Tuttavia ogni autolimitazione dello spirito non implica soltanto un suo impoverimento ma anche una sua piú forte concentrazione e un'intensificazione poetica; in effetti la concentrazione dello spagnolo nella sfera lirica ne ha fatto anche la lingua da cui ha potuto sorgere la poesia di Garcilaso, di Góngora, di Quevedo e di Calderón, una lingua che ancor oggi custodisce « il tesoro forse piú prezioso dell'attuale lirica europea » (Hugo Friederich sulla lirica di Guillén, Cernuda, Diego, ecc.).

Dramma, romanzo, saggio

La specifica vocazione lirica dello spagnolo (lessico sonoro e costruzione metrica delle frasi) ha esercitato un'azione decisiva, sia in senso positivo sia in senso negativo, anche sulla forma e sulla struttura degli altri generi letterari. Nel campo del dramma e del romanzo questa tendenza della lingua porta spesso gli autori a esagerare nella tipizzazione dei personaggi. Ogni qual volta divengono incarnazioni emblematiche di idee o figure allegoriche, questi personaggi si trasformano immediatamente in strumenti dell'aspirazione a costruire un teologico cosmo concettuale, in cui né il cavaliere delle commedie né la mezzana Celestina, né il mariuolo Lazarillo, né il tentatore-tentato don Juan si presentano come personalità individuali capaci di agire consapevolmente, ma come varietà del mondo delle creature, come esempi paradigmatici con i quali si tenta di dimostrare qualcosa. Ciò spiega tra l'altro perché nella storia della letteratura spagnola non si trovi nessun'opera lontanamente paragonabile a quelle

di un Laurence Sterne o di un Marcel Proust. La lingua, pensata in funzione di un'efficacia esterna, s'impadronisce del proprio oggetto « con commosso entusiasmo » (è la definizione che Goethe dà della lirica), ma appunto per ciò priva il soggetto del proprio senso interno, necessario per poter subire il fascino se non addirittura la violenza dell'oggetto stesso, per potersi fondere con esso in raccoglimento e quiete. D'altra parte, nelle mani del realista Benito Pérez Galdós (1843-1920) la lingua si lascia docilmente modellare fino a diventare efficacissimo strumento della grande narrativa, del romanzo, un genere, dopo Cervantes, tipicamente spagnolo. Se la vocazione alla lirica della lingua spagnola implica una sua particolare impermeabilità a ogni tipo di analisi e non consente quindi l'introspezione psicologica, essa è in cambio il presupposto di quella tendenza « realistico-pittorica » che la fa eccellere nella rappresentazione plastica dei fatti narrati. Di questa caratteristica dell'« epica » spagnola (epos, romanzo, novella) è responsabile, oltre che la lingua, anche il pubblico. Il tardo sviluppo politico-sociale della Spagna nel X e XI secolo è stato contrassegnato, come abbiamo già ricordato, dalla mancanza sia di latifondisti che di una plebe senza terra. In quel periodo sorgono città, associazioni e gruppi familiari a struttura collettivistica e giuridicamente indipendenti, che coltivano in comune il suolo. Il popolo esercita quindi un ruolo importante nella vita sociale e politica, e di questa sua funzione si conservano tracce fino al XVII secolo, come dimostrano le commedie di Lope de Vega (1562-1635). Per questo popolo che ha spontaneamente preso le armi contro i Mori e che nutre una particolare preferenza per il racconto orale di leggende cavalleresche (come quella del *Cid*) vengono pubblicati, a cominciare dal quinto decennio dopo l'introduzione della stampa in Spagna, numerosi romanzi cavallereschi. Il successo dell'*Amadís de Gaula* (1508) apre la strada al genere volgare dei libri di avventura risuonanti d'armi, e anche le notizie provenienti dal fantastico mondo del continente appena scoperto contribuiscono a risvegliare nel pubblico un vivo interesse per questi libri. Intorno al 1550 sono circa tredici le case editrici specializzate in questo settore (Siviglia e Toledo) e il libraio Juan Cromberger di Siviglia enumera nella primavera del 1542 non meno di quindici titoli di romanzi cavallereschi in circa 6200 esemplari che egli fornisce alla Spagna e al nuovo mondo. Il commercio di libri con l'America stimola la produzione. Si può ritenere che sia stato proprio il popolo spagnolo nel senso piú lato del termine, cosí indipendente socialmente e politicamente, a costituire il pubblico dei lettori; ed è probabile che questo pubblico sia rimasto all'incirca lo stesso fino agli inizi del XIX secolo: soldati provenienti da tutti gli strati sociali eccettuato quello dei contadini, artigiani di livello elevato, piccola nobiltà, liberi professionisti, soprattutto medici e giuristi (quegli stessi che Quevedo raffigura satiricamente) e infine il clero che esercita al tempo stesso la censura.

Piú ancora della tensione dell'intreccio è il meraviglioso, l'atmosfera eroico-sovrannaturale dei romanzi cavallereschi a incantare questo pubblico. Il popolo che si è scrollato di dosso il giogo dei Mori e che si è gettato nell'avventura della conquista di un mondo leggendario (da cui usciranno piú guerre e *pronunciamientos* che benessere) trova in questi romanzi un rispecchiamento di sé stesso, dei propri sogni

e dei propri ideali. I gusti del pubblico e le sue preferenze determinano anche la struttura di questi racconti. La loro trattazione non presenta infatti uno svolgimento continuo di fatti, ma un'intricata e arruffata successione di scene che ha come teatro uno spazio irreale, ampliabile a piacere, nel quale vengono vissute le avventure piú stupefacenti, moltiplicabili a volontà. Ciò che conta è che non vi sia limite alle avventure; il loro significato non ha importanza. Piú tardi, nei romanzi picareschi, questo spazio diverrà piú reale e si restringerà alla specifica cornice di una società descritta con toni e sfumature che l'allontaneranno estraniandola. Il meraviglioso si trasformerà allora in grottesco sicché l'un carattere sfumerà nell'altro. Ne risulterà un'immagine distorta in cui, come nel romanzo cavalleresco, si rifletterà una realtà irrigidita, occasionalmente adorna di tratti sovrannaturali.

La stessa caratteristica comparirà, sebbene in forma via via sempre piú ricca e differenziata, nel *Don Quijote*, nei romanzi di Pérez Galdós, nei racconti di Pío Baroja (1872-1956), in Camilo José Cela (n. 1916) e in Luis Goytisolo (n. 1939). Il romanziere spagnolo non fa muovere nei suoi racconti una serie di accadimenti esterni, che tendono a un obiettivo determinato; egli dipinge piuttosto, sulla sua tela, varie figure umane e svariati gruppi di figure secondo l'immagine restituitagli dallo specchio con cui ritrae la realtà secondo le piú diverse angolazioni. I personaggi che agiscono sulla scena non mancano certo di ben individuati tratti personali (anzi i moti della loro coscienza e del loro sentimento si possono addirittura leggere sul loro volto); tuttavia, nel complesso, in questa immagine variopinta domina quasi incontrastato il paesaggio sociale.

Non essenzialmente diversi dai romanzi sono le *Crónicas de Indias* che di volta in volta si presentano al lettore come storie di avventure, romanzesche immagini di viaggi, fedeli riproduzioni di « storie vere » (cosí almeno affermano non di rado i titoli di queste opere) o addirittura come romanzi di costume. Questi romanzi sono opera di soldati che fanno e cantano la storia del nuovo mondo magnificando sé stessi in quanto testimoni della propria grandezza. Si tratta di opere che costituiscono importanti documenti dell'epoca e preziose fonti storiche, e che, al tempo stesso, possono valere come precedenti letterari del « romanzo storico » spagnolo (tali a esempio devono essere considerati gli *Episodios Nacionales* di Pérez Galdós); poiché sono spesso composti con intenti apologetici, essi stimolano anche il *pamphlet* politico a tendenza storico-filosofica, un genere questo che è rappresentato dalla *España defendida* di Quevedo e dal saggio sul cattolicesimo, sul liberalismo e sul socialismo di Juán Donoso Cortés.

Se nell'epica la pennellata è potente, nella lirica prevale invece una delicata e arguta allusività. In questo caso infatti l'autore si rivolge a una piccola *élite* che sa apprezzare ciò che a esempio egli vuole significare con la formula: « il grande signore dall'umido tridente » (Góngora); o con il paradosso: « solo ciò che è fugace rimane ed è durevole » (Quevedo). La lirica spagnola non è altro che un gioco dello spirito con la musicalità e la struttura della lingua, un gioco che dissolve i contenuti in suoni, figure e stimoli sensoriali e che smaterializza la realtà sensibile delle immagini portandola al limite dell'occulto. Ciò vale non solo per un Juán de Mena, per i numerosi seguaci di Góngora e per la lirica « pura » della cosiddetta generazione del 1927 (Cernuda, Guillén, Salinas, García Lorca) ma anche, e non meno, per un poeta « semplice e popolare » come Antonio Machado, che nella lirica *Siesta*, non esita a scrivere: *Mientras traza su curva el pez de fuego, / junto al ciprés, bajo el supremo añil, / y vuela en blanca piedra el niño ciego, / y en el olmo la copla de marfil / de la verde cigarra late y suena / honremos al Señor, / — la negra estampa de su mano buena — / que ha dictado silencio en el clamor.*[1]

Con il gioco e la dissolvenza delle immagini la lirica acquista un suo peculiare dinamismo che utilizza non tanto la forma strofica quanto un ritmo di efficacia quasi drammatica. Le *Coplas a la muerte de su padre* di Jorge Manrique (1440?-1479?) non commuovono per il loro contenuto che ha per tema la morte, ma piuttosto per il loro ritmo — il ritmo di un corteo funebre spagnolo — che evoca in modo piú immediato e diretto l'immagine della morte e della vanità della vita. Anche il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca (1899-1936) deve la sua intensità drammatica alla simmetrica monotonia del ritmo, che ricorda il suono della campana con cui i fedeli vengono chiamati alla veglia funebre.

Non sono dunque le esigenze autonome della forma a determinare la struttura metrica della poesia, come nel sonetto italiano importato in Spagna da Garcilaso e Juan Boscán, ma il ritmo, il quale può scandire un'immagine eroica nel rapido, nervoso ottonario (romanza) o condensarsi nella spiritosa *glosa*, canzone satirica a mo' di proverbio, o distendersi nei sereni, popolari *soleares* e *seguiriyas*. Il ritmo della lingua spagnola conferma la propria interna autonomia anche di fronte alle esigenze di una rigorosa forma metrica, autonomia che, a esempio, in Rubén Darío e Luis Cernuda diviene libero e musicale linguaggio in versi.

Le generazioni spagnole della fine del XIX e del XX secolo (fino a circa il 1936) liberano la lirica dagli impacci del dogmatismo cattolico dischiudendole i vasti orizzonti della ragione, dell'amore profano, della protesta politica e — fenomeno strettamente legato ai precedenti, almeno in Spagna — di un intimismo che ancora oggi feconda la poesia del raccoglimento interiore cosí chiusa e restia a ogni modernizzazione europea, nonché la nuova lirica dell'America spagnola.

La struttura drammatica della lirica spagnola, che si fonda sul dinamismo formale e sulla sonorità del ritmo, diventa, nel dramma vero e proprio, scena immaginaria e monumentale; ciò è particolarmente evidente nell'età aurea per le forme conosciute rispettivamente sotto il nome di *auto sacramental* (dramma eucaristico), soprattutto in quello di Calderón, e di *commedia* (dramma mondano), specialmente in quella di Lope de Vega. In entrambe queste forme il teatro diventa mondo, ma questa dilatazione riposa sulla convinzione che il mondo sia a sua volta teatro della provvidenza divina e della magnificenza di Dio. Azione, uomini, destino, tutto è posto al servizio di una dimostrazione che deve convincere: nell'universo rappresentato esistono

[1] « Mentre traccia il suo arco il pesce di fuoco / accanto al cipresso, sotto il supremo azzurro / e vola in pietra bianca il bimbo cieco, / e nell'olmo la strofa d'avorio / della verde cicala rulla e risuona / onoriamo il Signore, / - la nera impronta della sua mano buona / che ha imposto il silenzio nel clamore ».

tutte le meraviglie e tutta la grazia divina, ma anche spaventose punizioni perché terribile è il signore dell'amore. Il dramma spagnolo non ha perciò alcun bisogno di ricorrere alle regole arcaicizzanti dei classici: limiti di spazio e di tempo risulterebbero in contraddizione con la concezione della rappresentazione scenica (*representación*) dell'onnipresenza di Dio nel mondo. D'altra parte proprio per questa ragione nulla impedisce che nel dramma — spettacolo nel doppio significato del termine — vengano incorporati anche aspetti comici, tragici, lirici ed epici, a immagine sensibile della dissonanza che Dio lascia regnare in questo nostro mondo per conservare all'uomo l'illusione della libertà. Tuttavia, se il mondo viene concepito come una scena, il teatro cessa di essere teatro; anche se attorno al palcoscenico si raccoglie un pubblico, non si tratta di un pubblico di spettatori e neppure di un coro nel senso della tragedia antica, ma — e in ciò consiste la differenza nei confronti dei misteri medioevali — di una comunità di co-attori; lo stesso dramma si presenta d'altronde come una stilizzazione teologica della vita quotidiana condotta sotto il simbolo dell'eucarestia e cioè dell'incarnazione divina nell'ostia.

Il dramma mondano si differenzia dall'*auto* solo per la materia trattata, che per lo piú si richiama ai vecchi romanzi del XV e XVI secolo, mentre il dramma religioso svolge parabole, favole o allegorie tratte dal patrimonio dottrinale eucaristico. Anche questo materiale mondano serve però soltanto alla dimostrazione morale e religiosa, e non all'illustrazione di conflitti umani o di avvenimenti tragici. Il dramma scenico non è, come il «mistero» eucaristico, avvenimento simbolico, ma fatto esemplare, metafora letteraria per la realizzazione della giustizia divina.

Il dramma spagnolo decade nel corso del XVIII secolo e neppure la proposta teorica contenuta nella *Poética* di Ignacio Luzán (1702-1754), che auspica un rinnovamento della tecnica drammatica adottando le regole del classicismo francese, può mantenerlo in vita. La borghesia in ascesa del secolo XIX si accontenta della *zarzuela* (cosiddetto *género chico*, genere minore), il dramma cantato spagnolo in cui si fondono l'atmosfera favolosa dei romanzi cavallereschi, l'immediatezza popolare di Lope de Vega, l'orgoglio nazionale e religioso e l'autoidealizzazione borghese. La *zarzuela* stimolerà lo stesso Federico García Lorca che tuttavia sarà il primo e unico autore a elevare gli elementi «nazionali» di questo genere, vale a dire la romanza, la commedia e l'*auto*, all'altezza della tragedia.

A differenza della saggistica inglese e francese, che trae origine da un atteggiamento filosofico, il «saggio» spagnolo (che ha per maestri gli irraggiungibili e non raggiunti Baltasar Gracián e Quevedo), nasce da un'armonica fusione dei tre principali generi letterari. La saggistica spagnola si rivolge alla comprensione intellettuale di pochi «iniziati» e osa porre in questione qualsiasi assioma dogmatico disdegnando l'esercizio di un discreto ed equilibrato dubbio metodico per sollevarsi al livello del dubbio e della disperazione sistematici; nell'essere essa non vede che l'apparire e nel volto nient'altro che la maschera. Questa saggistica presuppone nel lettore una preventiva familiarità con la lirica «oscura», con la concezione del mondo come teatro e con la mentalità epico-eroica. Simile nella forma al saggio europeo, il saggio spagnolo non tende tuttavia a dimostrare nulla: se a volte sembra lanciarsi alla ricerca di una determinata verità, ciò è solo per un puro gioco dello spirito che si sbizzarrisce a interrogare il linguaggio cifrato della creazione divina.

Paradosso di questa saggistica è che proprio nel tentativo di frantumare ogni assioma assoluto, essa si trasforma in aforisma, adottando cioè una formula espressiva estremamente icastica e altrettanto dogmatica, intollerante e pretenziosa. Nella sua ricchezza e varietà l'aforisma spagnolo copre un'area molto vasta, dalla frase epigrammatica al proverbio teologico-morale d'impronta popolare, dall'arguta glossa di un Eugenio d'Ors (1882-1954) ai giochi surreali delle *Greguerías* di Ramón Gómez de la Serna (1891-1963) e al sereno moralismo di José Bergamín (n. 1897). L'aforisma spagnolo non si risolve tuttavia nella letteratura del frammento di tipo romantico. Il saggio viene rimodellato e ridotto a frammento da José Ortega y Gasset ma solo per soddisfare alle esigenze di una filosofia che vuole intimamente aderire alla vita. La pagina di Gasset si differenzia insomma dal frammento romantico soprattutto perché rinuncia alla totalità e si accontenta della molteplicità caleidoscopica delle prospettive. In tutte le forme della prosa d'arte spagnola è presente un tratto stilistico-formale che, come nella lirica, tende a dissolvere i contenuti in colori e suoni per ottenere in tal modo turbamento ed emozione.

Ritardo e ripresa

Ogni tentativo di cogliere il carattere fondamentale di una determinata letteratura rischia di cadere in una semplificazione unilaterale dei fatti. Nel caso di una letteratura come quella spagnola, che nel corso dei secoli XIX e XX ha cercato con tanto fervore di autointerpretarsi, questo rischio è poi particolarmente acuto. Chiunque s'interessi alla letteratura spagnola si trova costretto — indipendentemente da ogni valutazione estetica — a prendere partito. Il «ritardo culturale» della Spagna è davvero causa e manifestazione di «arretratezza» come (nonostante le contestazioni di Ernst Robert Curtius) hanno affermato tanti acutissimi ingegni tra cui Joaquín Costa, Antonio Machado, Ortega y Gasset, W. Krauss? Tale questione ha costituito il problema centrale che ha appassionato le generazioni spagnole tra il 1898 e il 1936; dal suo chiarimento dipende la comprensione della letteratura spagnola come un tutto organico, della sua storia e della sua fisionomia attuale.

Non a caso, per giungere a un'interpretazione della letteratura spagnola che ne mettesse in luce la secolare ricchezza, la generazione «illuminata» del 1898 ha dovuto ricorrere ai metodi e alle prospettive del pensiero europeo. Gli storici attuali della letteratura spagnola usano in effetti definire il periodo che va dal 1898 al 1927 (e fino al 1936) come terzo rinascimento. Si tratta invece del primo illuminismo spagnolo in senso europeo il quale, per la prima volta, ha messo in luce le antinomie tra fede e scienza, sentimento e ragione, sottolineando anche l'intensità con cui queste contraddizioni hanno agito sulla storia della Spagna. È stata questa generazione «illuminata» ad attirare l'attenzione degli studiosi sull'intima contraddittorietà che sta alla base della storia della Spagna e del suo rapporto con l'Europa. Ángel Ganivet (1865-1898) ha espresso il carattere del «primo» movimento

illuministico spagnolo in questa concentrata formula: *In interiore Hispaniae habitat veritas*. L'affermazione è analoga al kantiano *sapere aude*, in quanto anch'essa esorta l'individuo a cercare la verità nella storia terrena e non al di sopra delle nubi. Anche in Ganivet tuttavia non manca una tipica contraddizione, un tipico paradosso spagnolo; egli fa risuscitare lo storico *Cid* e cioè il simbolo dello zelo religioso della Spagna per metterlo alla testa di una crociata contro sé stesso, della crociata per la vittoria della ragione.

Solo Antonio Machado tenta veramente di superare questa contraddizione. Machado si definisce orgogliosamente un « giacobino », saluta con entusiasmo ogni manifestazione di spirito anticattolico, ed è autore di un *Abbozzo per lo studio della letteratura spagnola* in cui ne traccia la linea di sviluppo. Secondo lui la letteratura spagnola si sarebbe mossa attraverso « passaggi » e oscillazioni alternanti da una monumentalità popolare e mistica alla monumentalità barocca e neobarocca, dall'entusiasmo retorico all'entusiasmo impressionistico, dalla scoperta dell'interiorità (intimismo) alla « poesia totale » che integrando sé stessa integrerebbe anche la tradizione. Questa nuova poesia integrale starebbe ora attendendo soltanto una propria voce e starebbe già indistintamente sfumando nel futuro. Per lo stesso Machado, che si trovò a operare nel momento di svolta dalla poesia tradizionale alla poesia « totale » quest'ultima doveva essere: « *ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo.*[1] »

Spetta ai successori di Machado fornire nelle loro opere una nuova interpretazione artistica di questa formula della « parola nel tempo » riportando sulla terra la letteratura spagnola che si è sempre mossa, finora, quasi esclusivamente nell'ambito del sentimento e del pensiero religiosi: « qualunque cosa sia il Paradiso, / qualunque cosa l'inferno / l'anima può misurare solo la terra » (Luis Cernuda).

Rafael Gutiérrez Girardot

[1] « Né marmo duro ed eterno / né musica né pittura, / ma parola nel tempo ».

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

I primi documenti della letteratura ispano-americana, sorti durante e dopo la conquista dei territori dell'America meridionale e centrale a opera dei *conquistadores* spagnoli del secolo XVI, sono opere di personalità isolate — ricercatori, soldati e sacerdoti — al servizio della corona spagnola. Il diario di Cristoforo Colombo (1451-1506) è la prima di una lunga serie di cronache storiche descrittive o narrative che costituiscono una parte essenziale della letteratura coloniale dell'America spagnola.

Nelle terre conquistate esisteva una letteratura indigena, soprattutto tra gli indios piú civili, tra i maya, gli aztechi e gli incas, le cui doti creative si erano espresse in poesie, drammi, leggende e favole. Queste opere erano state tramandate oralmente da una generazione all'altra.

I primi documenti di questa letteratura, come le famose cronache locali *Chilam Balam* e il *Popol-Vuh*, vennero fissati sulla carta in lingua indigena, ma in caratteri latini, solo dopo la conquista spagnola, perché gli ideogrammi dei maya non costituivano ancora uno sviluppato sistema di scrittura. Solo molto piú tardi la popolazione indigena cominciò a servirsi della lingua spagnola.

La letteratura dell'epoca coloniale

L'esplorazione e la conquista di grandi estensioni territoriali dell'emisfero occidentale coincise con l'espansione politico-culturale della Spagna in Europa. L'intervento politico e il dominio spagnolo in Italia avevano portato a strette relazioni culturali tra i due paesi. Nel corso del XV secolo numerosi eruditi, artisti, religiosi e studenti avevano visitato Roma, Padova, Bologna, Napoli e altri centri della cultura italiana; in Spagna erano state fondate numerose università, era stata introdotta l'editoria a stampa ed erano sorte preziose biblioteche. La corte spagnola aveva salutato con entusiasmo la diffusione della nuova cultura e ogni tipo di erudizione era stato favorito, specie da parte della regina Isabella che era personalmente versata in latino. Significativa fu la pubblicazione, nell'anno 1492, di una grammatica spagnola, la prima di questo tipo per una lingua romanza; il suo autore, l'erudito Antonio de Nebrija, l'aveva redatta col proposito di favorire l'espansione politico-culturale della Spagna.

Un riflesso della nuova costellazione concettuale e culturale si trova anche in alcune tra le piú antiche cronache dell'America latina; in complesso, tuttavia, la tradizione medioevale predomina ancora sulla concezione del mondo e dell'arte rinascimentale. Di regola gli autori di queste cronache non sono propriamente degli scrittori: ciò che importa a essi non è tanto l'efficacia letteraria quanto la precisione del loro rapporto su ciò che hanno visto e sperimentato nei nuovi e straordinari paesi.

I resoconti sull'esplorazione e sulla conquista del continente americano vengono inaugurati dalle lettere indirizzate da Hernán Cortés (1485-1547) a Carlo V. Queste lettere, scritte tra il 1519 e il 1526, narrano in modo chiaro e conciso le vicende della spedizione, illustrando anche alcune caratteristiche della civiltà azteca, e soprattutto le bellezze della capitale Tenochtitlán e la pompa della corte di Montezuma. Un rapporto sulle vicende della conquista, ancora piú privo di preoccupazioni formali e tuttavia scritto in modo molto colorito, personale e avvincente sotto quasi ogni aspetto, è quello di Bernal Díaz del Castillo (1492?-1584?), un soldato che partecipò, dal principio alla fine, alla campagna per la conquista del Messico diretta da Cortés. La sua lunga cronaca, *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, venne piú tardi ripubblicata e tradotta. Essa è certamente la piú estesa tra tutte le cronache spagnole di questo periodo.

Il numero complessivo delle cronache e delle opere storiografiche dell'epoca della conquista spagnola è elevatissimo. Una particolare menzione meritano tra i diversi autori: Gonzalo Fernández de Oviedo, Toribio de Benavente, Bernardino de Sahagún, Alvaro Núñez Cabeza de Vaca, Pedro Cieza de León, Alonso Henríquez de Guzmán, Agustín de Zárate, Pedro Sarmiento de Gamboa e Gaspar de Carvajal. Molti degli autori che illustrano il paesaggio e la vita delle Indie occidentali appartengono agli ordini religiosi. Tra questi il piú famoso è Bartolomé de Las Casas (1470-1566), la cui opera piú conosciuta è la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, amara denuncia delle crudeltà dei compatrioti ai danni delle popolazioni del nuovo mondo.

All'opposto di Cortés, il meno colto Francisco Pizarro (1475?-1541) non lasciò appunti; i suoi due segretari, invece, Francisco de Jerez e Pedro Sánchez de la Hoz, scrissero cronache sulla conquista del Perú. Anche Gonzalo Jiménez de Quesada, generale e al tempo stesso giurista, scrisse sulla sua spedizione nella Nueva Granada un rapporto di cui possediamo solo frammenti. Il suo compagno di viaggi Juan de Castellanos (1522-1607) è conosciuto come autore del piú lungo componimento poetico scritto in lingua spagnola: le *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589), una cronaca patetica in versi endecasillabi che narra diversi episodi della scoperta e della conquista delle Antille e della Nueva Granada.

Sotto il regno di Carlo V (1516-1556) l'opera di esplorazione e di conquista viene progressivamente portata a termine. Quando il figlio Filippo II sale al trono, l'apparato economico-amministrativo delle colonie è ormai in piedi; inoltre è già stata solidamente definita la gerarchia ecclesiastica; sta insomma sorgendo una civiltà coloniale spagnola. Le due corti vicereali di Città del Messico e di Lima sono i centri culturali e politici di tutti i territori del nuovo mondo soggetti alla signoria spagnola. Nel 1551 vengono fondate anche le università del Messico e di San Marco a Lima. Già dodici anni prima è stata introdotta in Messico la prima tipografia; Lima ne avrà una solo nel 1584.

Quanto diffusa sia la poesia lirica in questo primo periodo della colonizzazione si può dedurre dal fatto che a una gara poetica svoltasi a Città del Messico nel 1585 prendono parte non meno di trecento poeti lirici. Molto presto viene introdotta nel nuovo mondo la romanza, una forma di ballata in ottonari, assai apprezzata in Spagna, mentre l'influenza italiana si fa sentire sia nel frequente uso delle forme metriche del « sonetto » e dell'« ottava » sia nell'imitazione dei poeti italiani.

Il lungo poema sulla conquista del Cile, *La araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594?), è scritto da cima a fondo in ottave ed è strutturato secondo il modello dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto. È il migliore tra i poemi epici nati nelle colonie spagnole. Uno dei piú fortunati imitatori di Zúñiga è il poeta cileno Pedro de Oña (1570?-1643?), il cui *Arauco domado* viene pubblicato nel 1596. Tra i poeti di questo periodo meritano anche di essere ricordati Bernardo de Balbuena (1570?-1643?), spagnolo di nascita ma vissuto molti anni in Messico, a cui s'ispirò per il suo lungo componimento poetico, *La grandeza mexicana* (1604), e Diego de Hojeda (1571?-1615), che visse in Perú e fu autore del vasto poema religioso *La Christiada* (1611). Le opere di entrambi questi poeti si richiamano formalmente ai modelli rinascimentali, anticipando però nella propensione all'enfasi e all'eccesso stilistico la maniera barocca da cui la letteratura delle colonie spagnole sarà ben presto dominata.

La nascita di un nuovo carattere nazionale popolare e di una nuova cultura ha luogo solo dopo la fusione tra i conquistatori e i popoli assoggettati. Garcilaso de la Vega detto *El Inca* (1539-1616), figlio di un ufficiale spagnolo e di una principessa inca, può valere come esempio di questa fusione etnica e culturale. La sua opera piú famosa, *Los comentarios reales*, pubblicata parzialmente nel 1609 e integralmente nel 1617, è una lunga e ben documentata descrizione degli incas, stilisticamente capricciosa, ma istruttiva grazie all'abbondanza d'informazioni su fatti storici, sociologici e antropologici. L'autore si avvale della sua intima familiarità con la lingua, la storia e le tradizioni del popolo di sua madre e, al tempo stesso, della sua formazione umanistica; il suo modo di pensare e di scrivere rivela la profonda influenza esercitata su di lui dalla cultura rinascimentale europea.

Le tendenze dominanti nella letteratura delle colonie spagnole durante il secolo XVII rimasero, fino dopo la metà del XVIII secolo, identiche a quelle della madrepatria. Per tutto il Seicento il poeta piú apprezzato della penisola iberica fu Luis de Góngora, dal cui nome venne persino coniato il termine « gongorismo » per designare il nuovo stile letterario da lui inaugurato; uno stile che si fonda soprattutto sull'abbondante uso d'irregolarità sintattiche, allusioni mitologiche, latinismi, giochi di parole, iperboli e manierismi. Nessuno tra i numerosi imitatori americani di Góngora riuscí tuttavia a eguagliare il poeta spagnolo. Le opere degli imitatori d'oltre oceano sono per lo piú pedantesche, triviali e strambe. Autentico genio poetico di questo periodo fu la monaca messicana Juana Inés de la Cruz (1651-1695), anche lei non completamente immune dal fascino del gongorismo, ma

dotata tuttavia di uno spirito troppo acuto e di un sentimento artistico troppo sincero per concedere alcunché alla pretenziosa imprecisione o alla moda della pedanteria e del cattivo gusto. Oltre a numerosi sonetti suor Juana compose versi anche nei tradizionali metri letterari spagnoli, sempre con molta abilità ed eleganza e non di rado con profondità di sentire. Amore terreno e celeste costituiscono l'inesauribile fonte d'ispirazione della sua poesia.

Il piú grande drammaturgo coloniale fu il messicano Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), che scrisse tutte le sue opere in Spagna, dove divenne una delle piú grandi figure del teatro del *siglo de oro*. Una certa riservatezza e la forte accentuazione dei valori etici distinguono i suoi drammi da quelli dei contemporanei, tanto che qualche critico ha voluto riconoscere in queste caratteristiche il segno della sua origine messicana. Accanto a lui meritano attenzione il satirico peruviano Juan del Valle y Caviedes (1652-1695), che seppe in complesso evitare l'esuberanza barocca dei suoi contemporanei, l'erudito messicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) e il colto peruviano Pedro de Peralta Barnuevo (1663-1743). Gli ultimi due scrissero versi in stile gongorista, ma sono piú importanti per la loro multiforme e varia opera teorica. Il primo critico letterario dell'America spagnola è stato infine il meticcio peruviano Juan de Espinosa y Medrano (1632-1688).

Nella seconda metà del secolo XVIII il gongorismo perde terreno mentre rinasce l'interesse per la cultura umanistica, specie tra i membri della Compagnia di Gesú. Le opere dei gesuiti continuano tuttavia a essere scritte in latino e per la maggior parte vedono la luce soltanto dopo che l'ordine è stato bandito dalle colonie (1769). La letteratura della fine del periodo coloniale si dimostra incline a produrre non tanto opere letterarie quanto studi filosofici, scientifici e politici. In essa si avverte un vivo interesse per gli enciclopedisti francesi e per l'orientamento anarchico del pensiero politico contemporaneo.

A cavallo tra il XVIII e il XIX secolo il giornale diviene un importante mezzo d'informazione; con ciò il giornalismo diviene una forma di espressione letteraria. Gli esempi migliori di questa letteratura giornalistica sono forse gli articoli, gli scritti polemici e propagandistici del messicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Lizardi è anche l'autore della piú importante opera letteraria di questo periodo; il romanzo *El Periquillo Sarniento*, pubblicato nel 1816 e apprezzato dalla maggior parte dei critici come primo romanzo di genere picaresco apparso in tutta l'America latina. Sebbene esso sia apertamente concepito secondo il modello del romanzo picaresco spagnolo (piú vecchio di circa duecento anni), non gli mancano tuttavia originalità e umorismo. Nella sua critica sociale l'autore si rifà chiaramente sia a Rousseau sia al saggista e riformatore spagnolo Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764).

Mentre l'illuminismo prepara il terreno ai moti politico-sociali per l'indipendenza delle colonie spagnole, il neoclassicismo, e cioè il nuovo orientamento artistico dell'epoca, detta le norme a cui s'ispira la nuova letteratura d'oltre oceano. La lirica, che inclina a un tono didascalico e moraleggiante, prende a modello la struttura e lo stile espressivo delle opere classiche. Peraltro, l'autentica passione patriottica di molti poeti conferisce a questa poesia una sua propria vitalità. La migliore tra

le numerose odi patriottiche di questo periodo è quella del poeta ecuadoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847) *La victoria de Junín: canto a Bolívar* (1825). Quest'opera, che si ispira in parte alle odi patriottiche di Orazio, è pervasa da una spirituale passionalità; la sua spontaneità è tuttavia attenuata dalla prolissità e dall'ampollosità della lingua.

Il piú importante esponente della scuola poetica neoclassica è Andrés Bello (1781-1865), venezolano di nascita e di educazione ma cileno di adozione, ed egualmente noto come uomo di stato, educatore, grammatico e letterato. Il suo capolavoro lirico *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), che nella appassionata descrizione della natura americana costituisce già una poetica professione d'amore per il nuovo mondo, s'ispira chiaramente al secondo libro delle *Georgiche* virgiliane.

Dal romanticismo al realismo

Nel 1825 tutte le colonie spagnole dell'America continentale hanno ormai conquistato la loro indipendenza, ma le guerre hanno lasciato dietro di sé caos politico, esaurimento e delusione. Il romanticismo, che dopo le guerre napoleoniche vive in Europa la fase piú intensa della sua fioritura, penetra adesso anche nelle nazioni da poco liberate dal dominio spagnolo, dando luogo a manifestazioni analoghe e quelle europee. Qualche critico ha sostenuto la tesi che il romanticismo è un orientamento artistico e spirituale particolarmente consono al temperamento meticcio. In ogni caso esso è ormai divenuto lo stile letterario predominante in Europa, ed è inevitabile che prima o poi debba raggiungere anche l'America spagnola, dove trova un terreno estremamente favorevole al proprio sviluppo. Già prima della fine delle guerre d'indipendenza si era delineato nell'America latina un nuovo orientamento letterario che preludeva al romanticismo: in forma ancora velata nelle poesie d'amore del peruviano Mariano Melgar (1790-1815); piú esplicitamente nella lirica del poeta cubano José María Heredia (1803-1839). In un primo momento Heredia si ispirò agli autori neoclassici dai quali si scostò raramente almeno dal punto di vista formale; piú tardi tuttavia tradusse alcuni tra i piú importanti romantici francesi e inglesi. Il soggettivismo e l'intenso sentimento della natura fanno di Heredia un poeta romantico: il primo romantico di tutta l'America latina. Una personalità che influenzò profondamente lo sviluppo letterario di quel periodo fu Esteban Echeverría (1805-1851), che trascorse quattro anni in Francia (proprio durante il periodo di massima fioritura del romanticismo), dove approfondí la propria conoscenza delle opere di Lamartine, Vigny, Musset, Hugo, nonché di alcuni tra gli autori inglesi e tedeschi cui si ispirarono i romantici francesi: Shakespeare, Byron, Schiller e altri. Echeverría tornò in Argentina nel 1830 per propagandare in patria la nuova moda letteraria. La sua prima opera romantica, *Elvira*, apparve nel 1832. Egli deve tuttavia la sua fama a un lungo poema narrativo ispirato alla vita degli indios, *La cautiva*, pubblicato nel 1837 nel volume *Rimas*.

I romantici ispano-americani si ispirarono in generale soprattutto ai modelli francesi; anche i romantici spagnoli però, come José de

Espronceda, José Zorrilla e Ramón de Campoamor, trovarono in America imitatori via via sempre piú numerosi.

Molto nota a Cuba fu la poetessa lirica nonché autrice di drammi e di romanzi, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), che trascorse molti anni in Spagna; le sue poesie sono d'impronta spiccatamente romantica sia per la tematica sia per l'atmosfera sentimentale. Due importanti scrittori del primo romanticismo furono i messicani Fernando Calderón (1809-1845) e Rodriguez Galván (1816-1842), entrambi poeti lirici e insieme drammaturghi.

Negli anni tra il 1829 e il 1852 il regime del dittatore argentino Juan Manuel de Rosas costrinse molti intellettuali e scrittori a fuggire in esilio; questa diaspora di letterati argentini contribuí in modo determinante alla diffusione del romanticismo nei paesi vicini. Echeverría si rifugiò in Uruguay dove divenne il capo del partito anti-Rosas. Le idee liberali animano infatti la sua potente prosa, che alcuni critici considerano piú importante della lirica. In molte personalità della politica e della cultura ispano-americana il romanticismo finí con l'identificarsi sempre piú strettamente con le idee liberali. José Mármol (1817-1871), anch'egli rifugiato argentino in Uruguay, si scagliò contro Rosas in poesie infiammate dalla passione politica. Anche il suo esteso romanzo *Amalia* (1851) contiene, fusa in un intreccio ricco di tensione romantica, la descrizione degli episodi piú raccapriccianti del regime terroristico di Rosas. Gli scrittori argentini Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) e Vicente Fidel López (1815-1903) difesero dal loro esilio cileno la causa del liberalismo e del romanticismo. Nel 1842 Sarmiento polemizzò sulla stampa del paese ospite contro il conservatorismo letterario di Andrés Bello e dei suoi seguaci; nel 1845 pubblicò sotto il titolo *Facundo* un commento all'illustrazione geografica, storica e sociologica dell'Argentina, in cui seppe inserire anche un duro atto d'accusa contro Rosas. Limpida capacità di giudizio, spontaneità, pregnanza stilistica e perizia formale fanno di *Facundo* una delle piú notevoli opere in prosa della letteratura ispano-americana del secolo XIX.

A partire dal 1859, il movimento romantico inizia in Europa la sua parabola discendente; nei paesi ispano-americani esso si protrae invece per altri tre decenni. Tra i piú importanti poeti lirici di questo periodo devono essere ricordati il colombiano Rafael Pombo (1833-1912), gli argentini Olegario Victor Andrade (1841-1882) e Rafael Obligado (1851-1920), il messicano Manuel Acuña (1849-1873), il venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) e l'uruguayano Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). Le opere degli ultimi due autori, e soprattutto la poesia lirico-epica *Tabaré* (1886) di Zorrilla de San Martín, lasciano intravedere il tentativo di dar vita a un'espressione lirica piú sottile, nello stile di Bécquer (un autore del tardo romanticismo spagnolo e precursore del simbolismo).

Nel campo della letteratura narrativa di quest'epoca il romanzo *María* (1867) del colombiano Jorge Isaac (1837-1895) viene generalmente considerato dai critici come la migliore opera del romanticismo ispano-americano. L'ispirazione lirica che anima le descrizioni paesaggistiche di Isaac ricorda Chateaubriand, la cui influenza postuma è del resto visibile anche in altre opere del periodo. In questi anni, oltre al romanticismo, penetra nell'America latina anche il *costumbrismo*; una forma di realismo sorta in Spagna, cui si richiamano non solo brevi abbozzi novellistici ma anche opere estese, come appunto quelle di Isaac dove esso appare peraltro mescolato a elementi romantici.

È necessario a questo punto ricordare due importanti forme letterarie sviluppatesi nell'America spagnola nei primi cinquant'anni d'indipendenza dal dominio spagnolo e cioè dopo il 1825; due forme che si possono considerare come assolutamente autoctone perché sono prive di fenomeni analoghi o equivalenti in altre letterature. La prima è rappresentata dalle poesie di *gauchos*, tramandate oralmente nella tradizione delle Pampas, poesie che in Argentina e in Uruguay hanno dato luogo a un'originale forma letteraria nazionale. (L'esempio piú illustre di questo genere letterario è il poema epico gaucho *Martín Fierro*; l'autore, José Hernández, 1834-1886, profondo conoscitore dell'idioma e dei costumi della Pampa, sa raffigurare con esattezza, con *humour* e con precisione la vita dei *gauchos*.) La seconda è il genere letterario denominato *tradición*, creato in Perú da Ricardo Palma (1833-1919), che si basa sulla rielaborazione ironica e scherzosa di aneddoti storici o personali. La lingua usata in queste composizioni è quella della conversazione quotidiana.

Il passaggio dal romanticismo al realismo è particolarmente sensibile ed evidente in alcuni romanzieri, come nel messicano Ignacio Altamirano (1834-1893), nel cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), divenuto famoso soprattutto per il suo esteso romanzo *Cecilia Valdés*, e nel cileno Alberto Blest Gana (1830-1920), consapevole imitatore di Balzac. Verso la fine del secolo XIX godettero di un particolare successo in tutta l'America latina i romanzieri spagnoli Benito Pérez Galdós e José María Pereda, che esercitarono una forte influenza sui realisti, a esempio sui messicani Emilio Rabasa (1856-1930) e Rafael Delgado (1853-1914). Anche l'influenza di Zola incominciò a farsi sentire e continuò a orientare la narrativa ispano-americana fino all'inizio del XX secolo e oltre.

I primi romanzieri naturalisti dell'America spagnola sono l'argentino Eugenio Cambacérès (1843-1888) e il messicano Federico Gamboa (1864-1939); le opere del secondo rivelano anche superstiti tratti romantici. Degni di nota sono pure il cileno Baldomero Lillo (1867-1923), i cui racconti tradiscono ancora una volta l'influenza di Zola, e il colombiano Tomás Carrasquilla (1858-1940), che viene considerato come il rappresentante di punta del romanzo folcloristico-regionale dell'epoca.

Per tutto il secolo XIX il saggio rimane la piú frequentata tra le forme prosastiche; esso assume dignità artistica e politica con autori come Juan Montalvo (1832-1889) ecuadoriano, Manuel González Prada (1848-1918) peruviano, José Martí (1853-1895) cubano, ed Eugenio María Hostos (1839-1903) portoricano.

La drammaturgia ispano-americana non è, in questo periodo, particolarmente fertile: bisognerà attendere l'inizio del secolo XX perché la produzione drammatica riveli, con l'opera dell'uruguayano Florencio Sánchez (1875-1910), i primi sintomi di uno sviluppo interessante.

Il modernismo

Verso la fine del XIX secolo la rivolta contro le convenzioni letterarie, la ricerca di piú sottili mezzi espressivi e di nuove strutture metriche per la poesia lirica sfociano nel movimento letterario piú importante tra quelli succedutisi fino a quel momento nell'America spagnola: il modernismo. Iniziatori di questo movimento sono il già citato cubano José Martí, il suo compatriota Julián del Casal (1863-1893), il messicano Gutiérrez Nájera (1859-1895) e il colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Martí, il piú originale stilista in prosa che l'America spagnola abbia mai prodotto, è anche un lirico dotatissimo. Nel suo *Ismaelillo*, apparso nel 1882, egli rinuncia alle forme liriche tradizionali. La pubblicazione dell'importante raccolta *Azul*, comprendente poesie e schizzi in prosa di Rubén Darío (1867-1916) è del 1888 e ha luogo in Nicaragua. Quest'opera in cui per la prima volta prendono convincentemente forma i nuovi ideali artistici viene accolta entusiasticamente in Spagna e nell'America di lingua spagnola. Nel 1896 appare infine a Buenos Aires un'altra opera di Darío, *Prosas profanas*, che fa di questo autore il capo riconosciuto del movimento modernista dell'America spagnola.

Come la maggior parte dei modernisti anteriori e posteriori a lui, Darío è all'inizio un seguace dei romantici francesi (e in particolare di Victor Hugo), e solo piú tardi passa a imitare forme stilistiche del parnassianesimo antiromantico e del simbolismo francese da cui vengono influenzati anche altri poeti ispano-americani dell'epoca. La nuova generazione di scrittori legge e imita Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine e altri minori lirici e prosatori francesi. Il modernismo è strettamente affine al simbolismo per il suo sperimentalismo formale e per il suo soggettivismo spesso addirittura morboso. Gli autori modernisti ispano-americani si sentono però sostanzialmente piú affini a Verlaine che a Mallarmé. D'altronde essi non si rivolgono soltanto a fonti francesi; Poe è universalmente ammirato mentre Whitman è conosciuto in vasti ambienti anche se l'unico ad apprezzarlo a fondo è José Martí; Heine, Leopardi, D'Annunzio, Wilde esercitano infine un'influenza durevole su singoli autori.

In nessuna fase del suo sviluppo la cultura ispano-americana è giunta a una completa rottura con la Spagna. Persino i modernisti si sentono piú o meno legati ai romantici spagnoli come Espronceda, Zorrilla e Campoamor, e ammirano la discreta ed emotiva forza espressiva nonché il magistero linguistico di Bécquer. Dopo la sconfitta della Spagna nella guerra contro gli Stati Uniti (1898) i paesi ispano-americani stringono rapporti ancora piú stretti con la tradizione della madrepatria. Molti modernisti riscoprono il *Romancero*, i mistici del XVI secolo e Góngora, cercando in essi stimoli poetici e norme estetiche. La terza grande opera di Darío, i *Cantos de vida y esperanza*, pubblicata in Spagna nel 1905, dimostra in modo ancora piú significativo dei lavori precedenti i suoi legami culturali e sentimentali con la madrepatria.

In questo periodo il modernismo raggiunge il suo apogeo. È vero, Martí e gli altri iniziatori del movimento sono già morti da circa un decennio; ma sulla scena pubblica si è ormai affacciata tutta una schie-

Martirio di santa Julita e san Quirico (*part.*). *Frontale d'altare del sec. XII. Barcellona, Museo d'arte di Catalogna.*

ra di nuovi autori i quali riconoscono in Darío il capo e il rappresentante sommo della nuova scuola poetica.

Importanti lirici di questo periodo sono il boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), l'argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), il colombiano Guillermo Valencia (1873-1943), i messicani Amado Nervo (1870-1919), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Enrique González Martínez (1871-1952), e l'uruguayano Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Tra gli autori di prosa meritano una particolare menzione il saggista uruguayano José Enrique Rodó (1871-1917), il cui *Ariel* (1900) acquista una certa notorietà sia per l'importanza ideologica (Rodó attacca l'utilitarismo nordamericano) sia per il valore letterario; il romanziere venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), che introduce nelle forme narrative nuovi aspetti artistici e psicologici; il guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), autore di numerosi schizzi, racconti e cronache d'intonazione modernista, e infine l'argentino Enrique Larreta (1875-1961) che nel suo romanzo *La gloria de Don Ramiro* (1908) evoca incisivamente la Spagna di Filippo II.

Il modernismo riesce ad attestarsi in quasi ogni paese dell'America spagnola dove eserciterà anche dopo il momento della sua massima fioritura un'influenza considerevole. La sottigliezza, la pregnanza di significati, la vivacità di colori e l'armoniosità di questo stile contribuiranno ad arricchire il linguaggio letterario ispano-americano più di qualsiasi altra corrente culturale e stilistica sorta durante la sua storia.

Il XX secolo: il postmodernismo

Sebbene nel XIX secolo il predominio politico dell'Europa in America latina sia ormai finito, all'autonomia statale di questi paesi non corrisponde ancora un'adeguata autonomia culturale.

Solo nei primi decenni del XX secolo ha inizio un chiaro movimento di rivolta contro la soggezione letteraria ai modelli europei e particolarmente a quelli francesi, specie quando incomincia una consapevole ricerca di soggetti appartenenti alla tradizione storico-culturale americana. Alcuni avvenimenti politici e sociali favoriscono questo orientamento che tende a valorizzare gli aspetti nazionali, regionali e locali. L'impetuoso sviluppo economico-politico e il crescente prestigio internazionale degli Stati Uniti (che già Martí, Rodó e Darío avevano seguito con preoccupazione e inquietudine) finiscono per suscitare una generale apprensione; si rafforza conseguentemente la tendenza a sviluppare autonome energie morali e artistiche attingendo alla tradizione nazionale onde sbarrare il passo alla penetrazione della cultura straniera. Anche l'interruzione dei contatti culturali con l'Europa, conseguente allo scoppio della prima guerra mondiale, rende sempre più indispensabile e urgente un'azione a favore dello sviluppo di un'autonoma cultura ispano-americana. Inoltre le agitazioni sociali che scoppiano con violenza in quasi tutti i paesi dell'America latina (e specialmente nel Messico durante gli anni rivoluzionari tra il 1910 e il 1920) fanno convergere l'attenzione sui problemi politici e umani della società nazionale.

Questi problemi divengono i temi centrali della produzione di romanzieri e narratori, saggisti e giornalisti, mentre i poeti lirici continuano

a cercare altrove la loro ispirazione. I piú importanti romanzieri messicani tra coloro che cercano d'interpretare gli avvenimenti e le conseguenze della rivoluzione sono Mariano Azuela (1873-1952), José Rubén Romero (1890-1952), Gregorio López y Fuentes (n. 1897) e Martín Luis Guzmán (n. 1887).

L'inquietudine politica e sociale tipica degli stati andini con la loro alta percentuale di popolazione india si rispecchia nei romanzi e nei racconti «indianisti» di Alcides Arguedas (1879-1946) boliviano, di Ciro Alegría (n. 1909) peruviano, e di Enrique López Albújar (n. 1872) nonché di Jorge Icaza (n. 1906), ecuadoriani. Il miglior romanzo di questo tipo è *El mundo es ancho y ajeno* (1941) di Alegría.

Nel territorio del Río de la Plata, dove nel secolo XIX si era sviluppata la poesia dei *gauchos*, il romanzo e il racconto rimangono confinati anche nel secolo XX in un ambiente puramente regionale. Esempio di questo tipo di narrazioni è *Don Segundo Sombra* (1926) dell'argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927), un romanzo che è generalmente considerato come uno dei piú belli di tutta la letteratura ispano-americana. Anche nei romanzi venezolani e colombiani di questo periodo prevalgono descrizioni storiche di ambienti, temi e caratteri tipicamente regionali, come avviene a esempio nella piú celebre opera di Rómulo Gallegos (n. 1884): *Doña Bárbara* (1929). Il colombiano José Eustacio Rivera (1889-1928) riesce, nel romanzo *La vorágine* (1924), a unificare in un insieme di eccezionale intensità elementi naturalistici e lirici. Esempi tipici della letteratura regionale del Cile sono i racconti di Mariano Latorre (1886-1955).

L'interesse per i soggetti locali e per i problemi sociali è talmente intenso negli autori ispano-americani (specialmente durante i due decenni successivi alla prima guerra mondiale) da permettere a questa tendenza realista di affermarsi anche in seguito contro le forti influenze surrealiste, esistenzialiste e di altre correnti artistiche e filosofiche. L'argentino Manuel Gálvez (n. 1882), a esempio, uno dei piú fertili romanzieri ispano-americani, non abbandonerà mai il realismo della sua prima opera narrativa, *La maestra normal* (1914); a sua volta Carlos Loveira (1882-1928) rimarrà sempre fedele al naturalismo e alla denuncia degli abusi sociali che avvengono nella sua Cuba. Uno dei narratori di punta ispano-americani, il cileno Eduardo Barrios (n. 1884) riuscirà, con i molto letti e lodati romanzi *El hermano asno* (1922) e *Los hombres del hombre* (1950), a ottenere una felice fusione tra rappresentazione realistica, perfezione stilistica e introspezione psicologica. Tra gli scrittori del Guatemala è da ricordare Rafael Arévalo Martínez (n. 1884) che nei suoi racconti e romanzi fantasiosi e divertenti elabora temi e motivi tratti dai racconti di animali; tra quelli del Venezuela, Teresa de la Parra (1891-1936), che illustra ironicamente la posizione della donna nel Sudamerica (abbozzando anche in *Las memorias de Mamá Blanca*, 1929, gentili e delicate scene infantili); tra quelli del Cile, Manuel Rojas (n. 1896), autore di novelle realistiche ma noto soprattutto come autore di *Hijo de ladrón* (1951), nonché Marta Brunet (1901) e María Luisa Bombal (n. 1910) cui si devono romanzi psicologici di notevole perfezione stilistica; tra quelli dell'Uruguay infine Enrique Amorim (1900-1960), che all'illustrazione dell'ambiente del suo paese ha dedicato tutto un ciclo di romanzi — *El paisano Aguilar* (1934), *El caballo y su sombra* (1941) e altri — molto apprezzati dal pubblico.

Grazie al rapido sviluppo delle grandi città e dei moderni mezzi di comunicazione l'interesse dei romanzieri ispano-americani supera, nel corso degli ultimi venticinque anni, i ristretti confini nazionali per appuntarsi su problemi universalmente umani. Gli autori di questo periodo vengono stimolati ad allargare il loro orizzonte non solo dalla grande scuola narrativa francese e russa del XIX secolo, ma anche dalle opere di numerosi autori contemporanei di portata internazionale come Joyce, Kafka, Mann, Faulkner, Hemingway, Sartre, Camus, Unamuno e Baroja. A questo proposito bisogna ricordare il caposcuola del moderno romanzo argentino Eduardo Malléa (n. 1903) che rappresenta nelle sue opere l'angosciosa solitudine dell'uomo nella società moderna, avvicinandosi cosí a una concezione esistenzialista: *La bahía de silencio* (1940), *Todo verdor perecerá* (1941), *Las águilas* (1943) e *Los enemigos del alma* (1950) sono esempi tipici della sua arte narrativa. Anche Ernesto Sábato (n. 1911), compatriota di Malléa, autore del romanzo *El túnel* (1948), scritto con non comune forza icastica, si muove in questa direzione. In Uruguay l'esistenzialismo ispano-americano è rappresentato soprattutto da Juan Carlos Onetti (n. 1909).

Una personalità poetica di rango internazionale — riconosciuto universalmente sia come narratore sia come lirico e come saggista — è l'argentino Jorge Luis Borges (n. 1899). Nella sua opera spirito enciclopedico e filosofica profondità di pensiero si uniscono a un'energica forza d'espressione e d'intuizione. Tra le sue opere piú rappresentative, in cui serpeggia un che di espressionistico, sono da ricordare le raccolte di racconti *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) e *La muerte y la brújula* (1951).

Al romanzo contemporaneo dell'America spagnola si aprono nuovi orizzonti quando, sotto l'influenza della psicanalisi, alcuni autori nati intorno all'inizio del secolo iniziano a indagare il subconscio. A questa ricerca si dedica, con notevole successo, Miguel Ángel Asturias (n. 1899) che nel suo romanzo *El Señor Presidente* (1946) ci offre una rappresentazione caricaturale spinta fino alla satira piú feroce dei regimi dittatoriali già imperanti nel suo Guatemala, e in *Hombres de maíz* (1949) una lirica illustrazione del mondo dei contadini in cui confluiscono presente e passato, vita quotidiana e mito degli antenati. Noto anche come poeta, Asturias ha ricevuto nel 1967 il premio Nobel.

Allo stesso tipo di narrativa appartiene *Al filo del agua* (1947), il romanzo artisticamente piú riuscito di Agustín Yáñez (n. 1904). L'azione ha luogo in una città messicana che vive la vigilia della rivoluzione in un'atmosfera gravida di compresse passioni e di sentimenti di colpa. Il cubano Alejo Carpentier (n. 1904) va alla ricerca del rapporto che lega la vita attuale dell'uomo alle sue origini studiando a fondo le civiltà degli albori della storia e utilizzando simboli, immagini poetiche, miti delle varie regioni americane nelle quali la piú complessa civiltà occidentale non ha ancora potuto distruggere negli uomini l'attaccamento ai valori originari e il senso naturale dell'esistenza. Il suo romanzo *Los pasos perdidos* (1953), tradotto in francese, è stato segnalato a Parigi come il miglior libro straniero del 1956.

Intorno alla metà del XX secolo appare sulla scena letteraria ispano-americana un gruppo eccezionalmente numeroso di giovani romanzieri e narratori, provenienti da tutti i paesi dell'America latina. La maggior parte di questi scrittori respinge il «nativismo» e si dimostra interessata agli aspetti psicologici della realtà. Centri della loro attività divengono Buenos Aires, Città del Messico e Santiago, che sono appunto le città in cui operano le piú importanti case editrici.

Anche il Perú, la Colombia, il Venezuela e gli altri paesi ispano-americani partecipano piú o meno intensamente a questo dinamico sviluppo della letteratura narrativa.

Quanto alla lirica ispano-americana del XX secolo, si può dire che, specie dopo la fine del movimento modernista, essa si è sviluppata in stretto contatto con le correnti letterarie d'Europa. La lirica d'avanguardia degli anni venti è stata intensamente influenzata da cubismo, futurismo, dadaismo e surrealismo. L'importante poeta lirico cileno Vicente Huidobro (1893-1948) e anche l'argentino Borges — entrambi iniziatori del movimento creazionista e ultraista — hanno partecipato di persona ai movimenti e alle ricerche della lirica europea; dai loro viaggi in Europa essi hanno riportato in patria nuovi e innovatori fermenti che piú di uno scrittore ispano-americano ha messo a frutto cosí sul piano delle strutture formali come su quello della scelta delle metafore e dell'organizzazione del linguaggio.

I due poeti lirici piú importanti di questo periodo, José María Eguren (1882-1942) e César Vallejo (1892-1938), sono entrambi peruviani. La sottile arte del verso fa di Eguren un'apparizione quanto mai significativa della fase di transizione dal simbolismo alla «nuova» lirica ispano-americana. Nelle sue opere Vallejo volta le spalle a ogni tradizione. La sua espressione è certamente oscura, ma il tema fondamentale della sua lirica — simpatia e compassione — rimane tuttavia chiaramente percepibile. Dopo la morte di Vallejo e di Eguren il Perú non ha piú prodotto poeti lirici in grado di colmare il vuoto che essi hanno lasciato.

In Messico, Ramón López Velarde (1888-1921) ha aperto nuovi orizzonti ai giovani poeti lirici del proprio paese. Il carattere accentuatamente sentimentale della poesia di Velarde corrisponde alla sua vocazione mistico-erotica. La sua preferenza per le forme linguistiche barocche sembra rivelare un'influenza del modernista argentino Lugones; nella forza primordiale delle sue immagini la lirica di questo poeta rivela tuttavia un legame profondo con lo specifico ambiente messicano.

Un contributo importante alla lirica ispano-americana è stato fornito anche da poetesse; uruguayane sono l'espressiva Delmira Agustini (1886-1914) dotata di un'originale vena lirica e al tempo stesso amabilmente sensuale ed eterea, e Juana de Ibarbourou (n. 1895) la cui gamma sentimentale va dall'amore all'entusiastica dedizione alla natura, a un sofferto dolore cosmico; argentina è invece Alfonsina Storni (1892-1938), che nella sua lirica intimista lascia trasparire a tratti un fondo d'ispirazione energica e ribelle. La piú grande di queste poetesse è la cilena Gabriela Mistral (1889-1957), premio Nobel per la letteratura nel 1945, una scrittrice ricca di forza espressiva e d'intensa affettività che trae dalla fede religiosa gli accenti piú profondi della sua ispirazione.

Da quasi quattro decenni il cileno Pablo Neruda (n. 1904) è la personalità piú in vista della lirica ispano-americana. Dopo un periodo d'ispirazione modernista Neruda ha trovato, intorno agli anni venti, la propria vena piú autentica e personale nella poesia surrealista. In seguito egli ha scritto anche liriche *engagées*. Il linguaggio semplice e la forma metrica delle sue *Odas* (apparse in numerosi volumi tra il 1954 e il 1959) contrastano notevolmente con le complesse immagini surrealiste e con i lunghi e irregolari versi delle opere della sua giovinezza. Le *Odas* lasciano del resto trasparire la forte influenza esercitata dalla poesia di Walt Whitman sull'opera della maturità di Neruda.

Anche al di fuori del Cile si sono avuti, sul terreno della lirica moderna, interessanti sviluppi. Nel Messico, a esempio, dopo López Velarde si è fatto largo un gruppo di giovani e dotati poeti lirici che dal nome della loro rivista, apparsa dal 1928 al 1931, sono stati chiamati *Los contemporáneos*. I piú importanti tra questi sono Xavier Villaurrutia (1903-1950), José Gorostiza (n. 1901) e Jaime Torres Bodet (n. 1902), autore fertile ancor oggi. Tutti questi poeti sono molto vicini a Juan Ramón Jiménez, ma s'ispirano anche ad altri poeti europei contemporanei: Valéry, Supervielle, Cocteau, Rilke, Eliot e altri. Sono numerosi i critici che considerano Octavio Paz (n. 1914) come il miglior poeta lirico del Messico contemporaneo. Nonostante la sua forte inclinazione al surrealismo, Paz rivela un'eccezionale capacità di adattamento anche ad altri stili, e nelle sue poesie affronta questioni d'universale respiro umano.

Un poeta molto apprezzato a Cuba, per la sua lirica ispirata ai problemi sociali, è Nicolás Guillén (n. 1904); il suo linguaggio è caratterizzato dall'ampio uso di onomatopee colte con orecchio attento e sottile dal folclore negro. Anche Emilio Ballagas (1908-1954), compatriota di Guillén, ma di ispirazione piú complessa e delicata, si volge alla vita e ai costumi della popolazione negra, e cosí pure Vicente Palés Matos (n. 1903), uno dei piú importanti lirici del Portorico.

I poeti lirici post-modernisti della Colombia hanno voluto presentarsi come *Los novos*; nonostante questo, non si può dire che essi abbiano rotto completamente con la tradizione. Ciò vale soprattutto per Rafael Maya (n. 1897) rimasto fino a oggi il poeta lirico piú influente del suo paese, e per Germán Pardo García (n. 1902). León de Greiff (n. 1895) dimostra invece piú coraggio tentando a volte audaci esperimenti formali e stilistici. Volta a volta docile, esuberantemente barocco, bonario, sarcastico o giocoso, questo poeta si è aggiudicato un posto importante nella lirica moderna del suo paese. Sempre in Colombia, ma in una fase successiva, si sono fatti un nome Jorge Rojas (n. 1911), Eduardo Carranza (n. 1913) e Arturo Camacho Ramírez (n. 1910), che sono le personalità piú in vista del movimento della *Piedra y cielo*, cosí chiamato dal titolo di un volume di poesie di Jiménez.

Molti poeti lirici e scrittori di prosa ispano-americani si sono cimentati — d'altronde con scarso successo — anche con il dramma, mentre nei settori della critica letteraria, della storia letteraria e del saggio l'America spagnola ha fornito contributi di rilievo. Il critico e studioso della letteratura Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) a esempio è conosciuto e stimato anche al di fuori dei confini del suo paese:

la repubblica di San Domingo. Suo fratello, Max Henríquez Ureña (n. 1885), è autore d'importanti saggi di critica letteraria che hanno fruttato anche a lui una vasta fama. Il messicano Alfonso Reyes (1889-1959) è considerato come uno tra i massimi storici della letteratura spagnola. Storico della letteratura, saggista e biografo di grande valore è anche Luis Alberto Sánchez (n. 1900), peruviano. Il suo compatriota Francisco García Calderón (n. 1883), autore di saggi filosofici e sociologici, e l'argentino Ricardo Rojas (1882-1957), studioso dello sviluppo sociale dell'America spagnola, sono da annoverare tra i massimi saggisti della cultura contemporanea.

Il quadro dell'attuale letteratura ispano-americana è non meno ricco e variopinto di quello dei paesi in cui nasce. Sebbene nelle altre parti del mondo questa letteratura sia nota soltanto a un pubblico relativamente ristretto, il suo vivace sviluppo e il crescente peso politico ed economico dell'America meridionale lasciano sperare in un suo piú o meno prossimo ingresso nella costellazione della cultura e della letteratura internazionali.

Donald F. Fogelquist

LETTERATURA PORTOGHESE

L'attenzione per la letteratura portoghese è soggetta in Europa a flussi e riflussi ben definiti. Chi segue la storia di queste fluttuazioni, non tarda ad accorgersi che, dopo un lungo periodo di scarsa attenzione, intorno al 1760, e cioè poco dopo il grande terremoto di Lisbona del 1755, l'attenzione del mondo si volge di colpo al Portogallo. Da quel momento viene compiuto ogni sforzo per rendere familiare la letteratura portoghese al pubblico europeo. « L'originalità e il considerevole numero dei poeti portoghesi, i pregi della maggior parte dei loro scritti... fanno della letteratura portoghese... un importante patrimonio culturale », scrive nel 1769 Johann Andreas Dieze, uno dei pionieri di questo movimento d'interessamento. La prima presentazione di una storia della letteratura portoghese — già progettata da Dieze — appare circa trentacinque anni dopo, a opera di Friedrich Bouterwek che può giovarsi del ricco materiale della biblioteca di Gottinga. Nel vasto campo della letteratura mondiale, il Portogallo assume, per molte generazioni, una posizione di rilievo.

Questa corrente d'interesse è oggi nuovamente spenta. All'estero il Portogallo interessa ormai piú lo storico che il critico della letteratura. Nomi della letteratura portoghese che ancora cento anni fa godevano di una larga risonanza, risvegliano oggi un'eco solo tra gli specialisti. In questo saggio cercheremo di avvicinarci specificamente alla letteratura portoghese tentando di differenziarne il profilo dall'immagine, piú nota, di quella spagnola; e infatti chi intende studiare il Portogallo, deve incominciare col tracciare i contorni facendoli emergere dal piú vasto contesto della penisola iberica.

Paesaggio, lingua, storia

Basta fare anche una sola volta il tratto Madrid-Lisbona in aereo (un'ora di volo) per rendersi conto di uno stupefacente contrasto. All'inizio del viaggio lo sguardo corre sui campi ocra dell'altipiano castigliano e sulle nude vette delle sierre spagnole: i villaggi sperduti con le loro case color terra si distinguono appena dal paesaggio. All'improvviso il quadro cambia e si vivifica: terreni collinosi, corsi d'acqua, verdi pianure e boschetti, case bianche o dipinte a vivaci colori di pastello e, poco dopo, le acque argentate del bacino del Tago

e dell'Atlantico. Se chi viaggia segue la strada su una carta geografica, non tarderà ad accorgersi che il mutamento del paesaggio fisico e politico coincide con il confine tra le due nazioni iberiche.

L'impressione del contrasto viene confermata dal mutamento linguistico. Grande è l'affinità tra le due lingue romanze specie alla lettura; altrettanto sorprendente la loro diversità nel discorso parlato. Il comune materiale lessicale latino viene trasformato in Portogallo in uno strumento sonoro completamente diverso: alla chiara pronuncia spagnola, sostenuta da poche vocali, si contrappone nella lingua portoghese una vasta gamma di suoni pieni e aspirati, di nasali e dittonghi (ne sono stati identificati ben ottantasei) che non ha equivalenti nello spagnolo e che uno straniero riesce a malapena a distinguere. Oggi questa lingua viene parlata in Portogallo e nelle sue colonie d'Africa e d'Asia, in Brasile e nella Galizia spagnola, da oltre ottanta milioni di persone; dopo lo spagnolo, essa è dunque la lingua romanza piú diffusa nel mondo.

Nel centro e nella parte orientale della penisola la popolazione è prevalentemente di origine iberica; in occidente, invece, la nasalità della pronuncia portoghese e altri fenomeni che nell'ambito delle lingue romanze presentano analogie solo con il francese sembrano testimoniare a favore di una forte componente celtica. I romani tennero conto di questa distinzione etnica, allorché nella suddivisione amministrativa della *Hispania* fecero della parte occidentale una provincia a sé, la *Lusitania*. L'uso dell'aggettivo «lusitano» è stato ripristinato dagli umanisti del rinascimento; ancor oggi esso sostituisce spesso il termine «portoghese». La lingua portoghese si è sviluppata tuttavia come lingua autonoma nell'antico territorio romano della *Gallaecia* comprendente la parte nord-occidentale della penisola e delimitato a sud dal Douro (spagnolo Duero). Durante le invasioni dei barbari, si stabilí in questa regione il regno svevo che soppiantò il dominio romano. Nel cuore del territorio destinato piú tardi a diventare Portogallo, e cioè nelle cittadine di Braga e di Portus Cale (l'odierna Oporto il cui antico nome doveva estendersi poi a tutto il paese), gli svevi opposero una disperata resistenza all'avanzata dei visigoti. È uno dei primi sintomi di quel forte impulso all'autonomia che spingerà nel corso della storia la popolazione di questo territorio a difendere, accanitamente la propria indipendenza.

Il ruolo del Portogallo come personalità storica inizia però soltanto nel IX secolo, vale a dire quando le popolazioni ricacciate nel Nord dagli arabi intraprendono la *reconquista*. Nell'anno 1094 Alfonso VI di León e Castiglia concede al genero burgundo Enrico, in feudo ereditario, la contea del Portogallo, e cioè la parte settentrionale del paese attuale. Già il figlio di Enrico, Alfonso I, che riesce a strappare ai Mori Lisbona, ottiene nel 1140 il titolo di re. Un secolo piú tardi il giovane stato è ormai costituito; i suoi confini con la Spagna, che (a parte piccoli ritocchi) rimarranno invariati fino a oggi, sono destinati a costituire la frontiera piú stabile di tutta la storia europea. Il confine sulla linea nord-sud, piú lungo, è anche un confine linguistico tra il portoghese e lo spagnolo (o almeno tra i loro dialetti), il confine settentrionale divide invece politicamente, da ben ottanta anni, due territori linguisticamente affini: il Portogallo e la Galizia spagnola.

Tra gli stati usciti dalla *reconquista* cristiana, León, Galizia, Castiglia, Navarra e Aragona-Catalogna subirono un graduale processo di unificazione e formarono il primo grande stato nazionale della storia moderna. Il Portogallo rimase invece sempre estraneo a questo movimento unitario, come sottolinea Ramón Menéndez Pidal, autore di illuminanti studi sulla preistoria dell'unità spagnola. Solo il periodo dell'unione personale sotto gli Asburgo spagnoli (1580-1640) costituí una cesura nella storia dell'indipendenza portoghese.

È noto però che le lingue letterarie non rispettano i confini linguistici. Dal XII al XVII secolo, il galiziano-portoghese ebbe in Spagna la dignità di lingua letteraria; piú tardi si verificò il caso inverso, e cioè lo spagnolo divenne la lingua letteraria usata anche in Portogallo. Non è quindi facile dividere questo unitario patrimonio letterario in due sezioni distinte, da una parte quella spagnola, dall'altra quella portoghese.

La lirica galiziano-portoghese o gallego-portoghese

Il trovatore provenzale Rambaldo de Vaqueiras (1157-1210), che nel suo famoso *Descort* scritto in cinque lingue intorno al 1200 riunisce le lingue poetiche del suo tempo, colloca, accanto al provenzale, all'italiano, al francese, al guascone, anche una strofa in galiziano-portoghese o gallego-portoghese. È questa una testimonianza importante non soltanto dell'esistenza — in tempi molto antichi — di una raffinata poesia nell'idioma della parte occidentale della penisola iberica, ma anche della risonanza di cui questa poesia gode già allora e in paesi lontani. Un contatto con questa poesia è stato ristabilito solo nel secolo XIX, allorché sono stati scoperti tre manoscritti contenenti tutti, o quasi, i testi oggi conosciuti. Circa duecento poeti e duemila canzoni si trovano raccolti nel *Canzoniere di Ajuda* (dalla Biblioteca del Palazzo di Ajuda a Lisbona), nel *Canzoniere della Vaticana* e nel *Canzoniere Colocci Brancuti* (ora nella Biblioteca Nazionale di Lisbona): «un'intera letteratura» quindi, alla cui pubblicazione e divulgazione, accanto a Ernesto Monaci, ha contribuito in misura determinante la studiosa di lingue e letterature romanze Carolina Michaelis de Vasconcelos.

Che la poesia trovadorica provenzale coltivata in terra iberica abbia fornito la spinta e lo stimolo a un cosí precoce sviluppo della poesia lirica, è fuori dubbio. Grazie a ricerche condotte con assiduità e diligenza oggi siamo in grado di conoscere le circostanze che permisero alle corti e alle cittadine della Galizia e del Portogallo di entrare in contatto con le canzoni e con i menestrelli provenzali. Essi sono: i pellegrinaggi della cristianità europea al monastero galiziano di Santiago de Compostela; la partecipazione di questi cavalieri e degli ordini monastici francesi alla riconquista e alla colonizzazione dei territori strappati agli arabi; lo stretto rapporto dinastico che univa la Francia alla Galizia e al Portogallo e infine i contatti che le corti di León-Castiglia e d'Aragona, aperte costantemente ai trovatori, ebbero molto precocemente con l'arte provenzale.

Dei tre grandi gruppi in cui si suddivide la poesia dei *Canzonieri*, due rivelano chiaramente una stretta affinità con i modelli provenzali. Nelle *cantigas de amor* il poeta sacrifica a un elevato culto della donna, nello spirito del servizio d'amor cortese. L'ideale della *mesura*, il co-

mandamento della riservatezza, il motivo della mortale malattia d'amore e altri notissimi tratti della poesia cortese dominano anche nella *cantiga de amor:*

Nobile madonna, per amor del nostro Signore
e della cortesia, e perché in me
sol la morte vive (che presto m'involerà),
perché io sol vostro servo sono,
e per amore del mio puro amore per voi;
deh, mia luce, abbiate pietà di me!

Pai Gomes Charinho

Mentre la ricchezza di temi e di forme della canzone provenzale risulta qui semplificata, la tendenza all'utilizzazione di formule fisse (che si rivela a esempio nell'iniziale stereotipa invocazione alla dama) risulta ancor piú forte che nella poesia provenzale. Le *cantigas de escarnho e maldizer* (canzoni di scherno e maldicenza), ampiamente rappresentate nella raccolta, sono a loro volta imitazioni del *sirventés* provenzale, anche se non riescono a eguagliarne l'intensità. Si tratta comunque di riflessi burlesco-satirici di lotte personali o politiche, che costituiscono — spesso sulla bocca del medesimo poeta — il rovescio dell'idealizzato culto amoroso della poesia cortese.

È comprensibile dunque che l'attenzione si sia volta soprattutto al terzo tipo di componimenti poetici presenti nell'antica lirica dei *Canzonieri*. A questa terza forma poetica la poesia medioevale europea non può contrapporre nulla di paragonabile per ricchezza e originalità. Si tratta delle *cantigas de amigo* (canzoni per l'amico), nelle quali una fanciulla esprime la propria nostalgia per l'amato lontano o infedele. Alcuni esempi serviranno a caratterizzare meglio l'arte di queste canzoni.

Il secondo re del Portogallo, Sancio I (1185-1211), spesso costretto ad assentarsi dalla corte per difendere la fortezza di Guarda, sul confine con la Spagna, è probabilmente l'autore — secondo una fondata ipotesi di Carolina Michaelis — di una di queste canzoni, nella quale egli fa dire alla sua amata, Maria Pais, la *Ribeirinha:*

Ah, povera me!
Pena e piange
Il cuore, per l'amato amico mio.
A Guarda, lontano da me
Già da troppo è rimasto
Il caro amico mio!
Povera me!
Al cuor giova la nostalgia
per il mio amatissimo amico
che indugia e non torna.
Troppo a lungo è rimasto
a Guarda l'amato amico mio!

Del poeta Mendinho, un menestrello di professione, ci è rimasto soltanto il nome proprio e non è quindi facile stabilirne la provenienza; si può tuttavia, con una certa legittimità, ritenerlo originario della Galizia, e piú particolarmente della regione di Vigo.

Io ero nella cappella per la festa di san Simeone,
quando intorno a me, in gran tempesta, si alzarono le onde.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

M'inginocchiai all'altare dell'eremo,
tutt'intorno scrosciavano ondate immense.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

Attorno a me il mare ribolle,
io non ho nocchiero che mi salvi la vita.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

Si alzarono intorno le onde del mare
e non ho nocchiero, e remare è difficile.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

Non ho nocchiero che mi salvi la vita,
e devo morire giovane nella tempesta di mare.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

Non ho nocchiero, e remare è difficile,
e giovane debbo morire nel mare profondo.
Io aspetto soltanto: quando viene l'amico mio?

Anche in una traduzione in prosa si possono cogliere i tratti essenziali delle *cantigas de amigo*. L'uso del *refrain* e la variazione simmetrica delle strofe, con la loro iterazione lirica, testimoniano a favore di una stretta parentela con i canti e le danze popolari; ma la delicata sentimentalità e la raffinatezza stilistica di queste canzoni sono tratti di arte colta ed elevata.

Sulla preistoria di questo genere poetico si è accesa una polemica che dura ormai da decenni. Studiosi portoghesi hanno visto nelle *cantigas de amigo* soprattutto forme derivate di un antico e autoctono tipo di poesia (collegato con i canti «femminili» delle piú diverse letterature popolari), ripreso e nobilitato dalle corti medioevali. La recente e sensazionale scoperta di strofe «femminili» nei versi conclusivi in lingua romanza (*jarchas*) delle piú antiche poesie strofiche arabe ed ebraiche della penisola iberica sembra confermare questa ipotesi. Il partito opposto si attiene invece alla tesi di una nascita relativamente tarda di questo genere poetico di cui la *pastourelle* franco-provenzale costituirebbe un antecedente. Quanto alle *jarchas* della Spagna meridionale esse sembrano distinguersi nettamente dai delicati e casti canti d'amore delle *cantigas de amigo*. Qualunque possa essere la loro origine, le *cantigas de amigo* gallego-portoghesi, nate oltre cinquecento anni fa, rappresentano nella storia della lingua e della cultura un genere autonomo e originale, un patrimonio poetico che attende ancora di essere tradotto in tutte le lingue europee.

La lirica dei *Canzonieri* del XIII e XIV secolo appartiene a un periodo in cui le lingue letterarie non contraddistinguono soltanto le varie nazionalità ma anche i vari generi poetici, a cui rimangono specificamente legate indipendentemente dai confini nazionali. Lingua della poesia lirica è in questo periodo — anche nella Castiglia-León — il galiziano-portoghese o gallego-portoghese. Di questa lingua si serve il re Alfonso il Saggio (1252-1282), il grande promotore della prosa castigliana, sia nelle sue canzoni profane (di cui ci sono pervenuti pochi esemplari), sia nelle sue *cantigas de Santa Maria*, inni in lode della Madonna e poetiche descrizioni dei miracoli di Maria, di cui si conser-

vano, in quattro distinti manoscritti, piú di quattrocento esempi. Il suo nipote portoghese, re Dinis (1261-1325), porta a una nuova fioritura l'antica poesia dei *Canzonieri*. Che questa poesia fosse ancora viva quasi alle soglie del rinascimento, è dimostrato dalla data in cui i suoi prodotti sono stati raccolti nei manoscritti pervenutici.

Solo nel XV secolo sorge in Spagna una lirica in lingua castigliana che a sua volta s'introduce in Portogallo e in Galizia. Quando García de Resende (1470-1536) raccoglierà nel *Cancioneiro Geral* i prodotti della poesia lirica della propria generazione, egli vi inserirà anche i versi castigliani dei poeti portoghesi bilingui.

L'epoca delle scoperte

Interessi nazionali e spirito di crociata s'intrecciano indissolubilmente nella *reconquista*. Degli ideali di questa riconquista testimoniano ancora le cattedrali romaniche di Coimbra e Lisbona che emersero come i centri del paese ormai proiettato verso il sud. La leggera curvatura delle volte e gli eleganti arabeschi lasciano intravedere come influenze arabe si siano fuse con gli elementi della tradizione europea. Tracce di queste influenze postume lasciate dalla signoria araba si trovano anche in altri campi, a esempio in quello della lingua: un'ulteriore conferma della funzione mediatrice esercitata nel medioevo dal Portogallo e dalla Spagna tra due grandi civiltà ispirate da due diverse religioni.

La conquista continentale era appena consolidata (un poeta ha definito il Portogallo come un giardino piantato sulle sponde dell'oceano), che già la nazione raccoglieva le sue forze, sperimentate nella lotta contro l'Islam, per domare il «mar tenebroso». Inizia cosí una delle imprese piú felici della storia: nel 1419-20 alcuni nocchieri al servizio del principe ereditario Enrico il Navigatore scoprono Madera, «l'isola del legno»; altri marinai nel 1427 approdano alle «isole degli sparvieri», le Azzorre. Nove anni piú tardi le navi portoghesi fanno vela lungo la costa occidentale dell'Africa, verso la Guinea e nel 1460 giungono al Capo Verde; pochi anni piú tardi alle isole Principe e São José. Tutti questi territori sono rimasti fino a oggi possesso del Portogallo. La sistematica esplorazione dei mari si conclude con la scoperta della via oceanica per l'India, a opera di Vasco da Gama, con la scoperta del Brasile nell'anno 1500 a opera di Pedro Álvares Cabral, e infine con le spedizioni portoghesi nei mari del Sud, in Cina e in Giappone (XVI secolo).

Il Portogallo assolve ora, per la seconda volta, a un'importante funzione mediatrice tra l'Europa e il mondo esotico. Di questa sua funzione testimonia il gran numero di parole portoghesi (o importate attraverso il portoghese) che circola in tutte le lingue colte. Il nome del serpente cobra proviene dal latino *coluber* attraverso la derivazione portoghese *cobra*, parola con cui nelle Indie vennero battezzati tutti i serpenti sconosciuti agli europei. Anche la zebra africana è stata battezzata dai portoghesi con un termine derivato dal latino *equifera*; e ancora, l'*ananas* è un frutto brasiliano che i portoghesi trapiantarono nelle Azzorre e successivamente importarono in Europa insieme al suo nome indio.

Se in questo periodo di originale sviluppo la fisionomia del Portogallo

assume tratti molto originali e marcati, ciò si deve anche, e in modo determinante, agli interessanti fenomeni che si verificano in campo artistico e scientifico. Il re Emanuele il Fortunato (1495-1521) fa costruire sulla riva del Tago, presso Lisbona e vicino alla località da cui Vasco da Gama aveva preso il mare per le Indie, il convento dei Gerolomitani di Belém (Betlemme) in cui fa la sua prima comparsa uno stile ornamentale ricco di motivi ispirati alla flora orientale, con ghirlande di gomene e di ancore marinare; uno stile che esprime un sentimento della vita pieno e sensuale e che cento anni fa Varnhagen ha battezzato col nome di «manuelino».

Nella prosa, il Portogallo produce opere che godranno di fama internazionale per un lungo periodo di tempo. La storia medioevale del paese aveva trovato già in precedenza in alcuni importanti scrittori e soprattutto in Fernão Lopes (forse il piú importante storico del XV secolo) i suoi grandi illustratori. Le vicende della grande epopea delle scoperte geografiche, che impressiona il mondo intero, fanno sorgere una letteratura cronachistica ispirata ai grandi modelli della storiografia classica. Tra i piú importanti autori di queste cronache, vanno ricordati João de Barros (1496?-1570), Lopes de Castanheda (1500?-1559), Damião de Góis (1502-1574), Diogo de Couto (1542-1616). Questa letteratura, diffusa anche per il gran numero di traduzioni che se ne fecero, costituí la prima cronachistica moderna in lingua volgare ed entrò a far parte del patrimonio culturale di tutta Europa.

Alle cronache si aggiunsero ben presto opere difficilmente classificabili come la *Peregrinação* di Fernão Mendes Pinto (1510?-1583) — una via di mezzo tra il romanzo picaresco e il resoconto di viaggi e di avventure — e le drammatiche narrazioni dei naufragi delle navi portoghesi che affondarono nel corso delle varie spedizioni per i mari del mondo. Queste ultime apparvero nel secolo XVIII in una raccolta intitolata *História trágico-marítima*.

Camões e «I Lusiadi»

Di gran lunga superiore a tutte queste opere è il poema *I Lusiadi*, notissimo a tutti coloro che si occupano di letteratura portoghese, di Luis de Camões (1524?-1580). Grazie alla fama e all'importanza di quest'opera il portoghese è diventato *a lingua de Camões*, cosí come lo spagnolo è la *lengua de Cervantes*.

Sin dai tempi del Boiardo e dell'Ariosto una delle piú alte ambizioni delle letterature in lingua volgare era stata quella d'infondere nuova vita nel piú aristocratico tra i generi letterari: il poema epico classico. Intorno alla metà del secolo XVI la questione della dignità epica dell'*Orlando furioso* era diventata oggetto di un appassionato dibattito; molti letterati erano infatti contrari a considerare il poeta delle chimere cavalleresche come legittimo successore di Omero e di Virgilio. In Francia il circolo poetico della Pléiade aveva atteso da Ronsard (1524-1585) la realizzazione del nuovo epos, ma anche questa speranza era stata delusa dalla pubblicazione della *Franciade*. La vittoria nel certame poetico delle nazioni per il rinnovamento dell'antico poema eroico toccò ai *Lusiadi* di Camões, che apparvero contemporaneamente alla *Franciade*, cioè nel 1572.

Os Lusiadas (e cioè i figli di Lusus, capostipite della stirpe portoghese; come dire «i lusitani», «i portoghesi») è il titolo di questa epopea che il poeta cosí presenta nella prima «stanza»: «Io canto le armi e gli uomini ardimentosi, che salpati dall'occidentale sponda della Lusitania per mari mai prima solcati da prora, giunsero a Taprobana (*Ceylon*), penetrarono nell'interno e temprati dai pericoli e dalle battaglie compirono gesta sovrumane, gloriosamente fondando in quelle lontane regioni un nuovo impero».

Solo le grandi imprese del recente passato portoghese erano all'altezza di un cosí elevato impegno poetico. Nei dieci canti dei *Lusiadi* il poeta illustra il viaggio del giovane Vasco da Gama verso le Indie, gli addii dei suoi uomini sulle rive del Tago, le mugghianti tempeste marine, i pericoli che minacciano i naviganti sulle coste dell'Africa, le insidie dei popoli pagani, l'arrivo delle tre caravelle alla meta agognata, i nuovi rischi e le nuove tempeste e infine il felice ritorno. In questo intreccio è inserita la narrazione dell'intera storia portoghese, che, secondo l'esempio di Ulisse, Vasco racconta al suo ospite indiano. Come nell'epica antica, anche qui, al di sopra degli uomini impegnati in imprese cosí prestigiose, stanno gli dei che troneggiano e decidono. Bacco è un inesorabile nemico della flotta portoghese contro la quale non cessa di ordire intrighi per impedire che le scoperte dei lusitani possano eclissare le proprie gesta nella stima degli indiani; Vasco da Gama non riuscirebbe a vincere le insuperabili difficoltà dell'impresa se Marte e la benigna Venere (che riconosce nei portoghesi l'antico valore romano) non riuscissero a sventare i tranelli di Bacco e a volgere tutto per il meglio.

È una gloria della critica romantica, da Herder a Friedrich Schlegel, l'aver sollevato quest'opera dalla polvere in cui l'aveva gettata la critica dogmatica e illuminista del XVII e XVIII secolo, e l'averla ripresentata al lettore moderno. Verso l'inizio del secolo XIX s'incomincia ad apprezzare la perfezione dei *Lusiadi*, le descrizioni dei mari esotici e dei paesi orientali visitati dall'autore, l'importante funzione epica cui assolvono in questo poema i grandi temi della storia nazionale e della storia universale; anche la fusione tra mitologia e cristianesimo, tanto a lungo avversata dai critici, viene ora considerata favorevolmente. Al tempo delle guerre napoleoniche *I Lusiadi* sono ormai considerati non soltanto come un poema unico nel suo genere ma anche come un'importante testimonianza dell'*ethos* occidentale, come rispecchiamento poetico di una nazione dotata di «un animo e di una mente eroici» (F. Schlegel). Tra l'epica rinascimentale del Boiardo e dell'Ariosto (dai quali Camões poteva apprendere tutto, tranne lo spirito e lo stile di un'appassionata poesia eroica nazionale) e i poemi epici cristiani di Tasso, Milton e Klopstock, *I Lusiadi* si presentano come l'unico autentico poema nazionale creato dalla letteratura moderna.

L'età aurea

Nella nostra trattazione non abbiamo fin qui rispettato la cronologia e ciò per poter illuminare meglio lo sfondo storico, i generi e le opere con i quali il Portogallo ha acquistato, all'epoca delle grandi scoperte geografiche, una sua fisionomia ben definita. È giunto ora

il momento di passare a una trattazione piú analitica, almeno per accenni.

I primi ottant'anni del XVI secolo sono stati definiti come l'epoca d'oro della letteratura portoghese. Ciò è dovuto al volume e all'importanza della produzione letteraria cui hanno dato luogo ma non al carattere unitario di questa produzione. Nel corso di questi ottant'anni si possono infatti distinguere ben tre fasi diverse: elementi vecchi e nuovi, nazionali e stranieri s'intrecciano durante il regno ricco di felici avvenimenti del re Emanuele il Fortunato, l'epoca della conquista del nuovo mondo; nei successivi trent'anni del regno di Giovanni III, l'umanesimo e il rinascimento trasformano il paesaggio spirituale della nazione; subito dopo, infine, inizia il movimento della controriforma che sfocia nell'annessione alla Spagna.

L'epoca «manuelina» trova una sua espressione tanto caratteristica quanto originale nell'opera drammatica di Gil Vicente (1465?-1537?); i suoi *autos* religiosi (e tra questi la celebre drammatizzazione della danza dei morti nelle tre navi dell'inferno, del purgatorio e del paradiso), le sue farse profane, i suoi giochi pastorali, le sue commedie e le sue tragicommedie allegoriche, per lo piú scritte e rappresentate per la corte reale, costituiscono un interessante rispecchiamento estetico di una società aperta a tutti gli stimoli, in fase d'intensa trasformazione. Anche se l'opera di Vicente non corrisponderà piú agli ideali estetici delle generazioni seguenti, essa non mancherà di esercitare su di esse una particolare influenza grazie alla sua originalità artistica e alla spregiudicata rappresentazione della realtà sociale. La critica romantica del secolo XIX ha salvato Gil Vicente dall'oblio, riconoscendolo uno dei grandi rappresentanti della letteratura portoghese.

Quando questo infaticabile scrittore esce dalla scena, una nuova moda poetica si è ormai affermata. Sá de Miranda (1481?-1558?), di quindici anni piú giovane di lui, già poeta del *Cancioneiro Geral*, ha acquistato, grazie a una sua permanenza in Italia, una discreta familiarità con le misure metriche, le forme strofiche e le figure liriche della poesia rinascimentale. Gareggiare con Ariosto, Sannazaro, Bembo, da lui conosciuti personalmente, è il compito che egli e la sua scuola poetica si propongono.

In realtà, date le condizioni notevolmente diverse del *milieu* portoghese, non poteva trattarsi di semplice imitazione. Sá de Miranda si era ispirato alle fonti della cultura italiana, ma aveva urtato contro l'atmosfera etico-spirituale del paese e la ristrettezza del suo orizzonte politico. La resurrezione dell'antichità classica, l'idea di un'imitazione di Roma, doveva necessariamente assumere in Portogallo un accento particolare, una sfumatura imperiale; sotto questo aspetto i modelli italiani non dovevano essere imitati, ma superati. Un'analoga reazione si era manifestata, piú o meno nello stesso periodo, anche in Spagna e infatti nella svolta impressa nel gusto estetico portoghese da Sá de Miranda si avverte anche chiaramente l'influsso spagnolo, la cui rilevanza è dimostrata anche dal numero non indifferente di poesie che questi scrisse in lingua spagnola e dall'abbondante uso che fece delle nuove forme del sonetto, dell'egloga e dell'elegia.

Come il fondatore di questa scuola, anche Antonio Ferreira e Camões avrebbero potuto diventare celebri come poeti lirici se lo sguardo dei critici non fosse stato attirato soprattutto dalle importanti opere

da essi create in generi letterari di maggiore risonanza. Nelle poesie di Camões, afferma Friedrich Schlegel, «si trovano tutti i pregi che ho finora lodato nella lingua e nella poesia portoghese; eleganza, profondità di sentire, una delicata e quasi infantile freschezza, dolce sensualità, e la piú affascinante malinconia: tutto questo nella purezza e nella limpidità di un'espressione assai semplice, la cui bellezza non potrebbe essere piú perfetta, e la fioritura piú rigogliosa...».

Ai portoghesi e alla loro lingua deve essere infatti riconosciuta una particolare vocazione per la poesia lirica. La malinconia nostalgica, la *saudade* portoghese, che domina già nel *Cancioneiro Geral* e che ricompare naturalmente nella poesia elegiaca e bucolica, può essere perciò considerata come un tratto tipico del carattere portoghese.

Gelosia, nostalgia,
a torto, a ragione
voi non passerete mai,
anche quando sarò passato io.
Dal cuore irrigidito,
con la lingua raggelata
io canterò ancora la vostra pena.

Sá de Miranda

Purché non se ne dimentichino i limiti, simili generalizzazioni, fondate sulla caratterologia nazionale, possono anche risultare utili. Nel nostro caso servono a spiegare a esempio il successo incontrato in Portogallo dalla prosa poetica cosí intensamente malinconica dell'*Arcadia* di Sannazaro. *Saudades* o *Piccola e giovane* (*Menina e moça*) è anche il titolo di un romanzo di Bernardim Ribeiro (1482?-1552?), in cui una ragazza esprime il suo dolore per la morte dell'amato, mentre, nella solitudine del paesaggio, la sua fantasia evoca le immagini delle coppie infelici del mondo cavalleresco, «senza ordine e regola come si addice all'espressione di un dolore disperato». La delicata sentimentalità, la fine descrizione dello scenario e la complessità della trama in cui s'intrecciano diverse storie d'amore nonché contrastanti concezioni amorose, fanno di questo romanzo un piacevole enigma per lettori e interpreti. Il fatto che il poeta abbia scelto come protagonista del suo romanzo una sorella minore delle fanciulle delle *cantigas de amigo*, testimonia della vitalità della tradizione nazionale anche in questo periodo d'influenze straniere. Pochi anni dopo, un altro portoghese scrive — in lingua spagnola però — un romanzo pastorale destinato a diffondersi in tutta Europa. Si tratta della *Diana* di Jorge de Montemayor (portoghese Montemor, 1520? 1560), di cui tuttavia non ci occuperemo dato che la lingua in cui è stato scritto lo colloca nella letteratura spagnola.

Antica, ma contestata, è la pretesa del Portogallo di aver dato i natali anche all'*Amadis* e cioè al romanzo cavalleresco che intorno al secolo XVI fa il giro di tutti i paesi d'Europa ormai contagiati dallo spirito della restaurazione cavalleresca; indiscussa invece la parte avuta dal romanzo *Palmeirim de Inglaterra* di Francisco de Moraes Cabral (1500?-1572) (che fu pubblicato in traduzione spagnola prima ancora della comparsa dell'originale portoghese e fu subito tradotto in francese e in italiano) nel suscitare la moda del romanzo cavalleresco.

Nel campo del teatro, la tradizione degli *autos* popolari si contrappone alla commedia classicheggiante. Anche qui gli autori piú importanti sono Sá de Miranda, António Ferreira (1528-1569) e Camões. Un'opera di tipo particolare, la *Eufrosina* di Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1585), celebre ancora al tempo di Lope de Vega (1562-1635) e di Quevedo (1580-1645), è stata strappata solo ai nostri giorni dall'oblio in cui era caduta. Con acuta intuizione critica, Karl Vossler ha dedicato un acuto saggio a questo «primo e autenticamente moderno brano di conversazione, a questa *pièce* in cui per la prima volta il sentimento si riversa nell'ornata foga oratoria». Per la sua importanza storico-culturale quest'opera deve essere considerata come una sorta di «pendant» della *Celestina* spagnola; nell'*Eufrosina*, però, il primordiale conflitto tra l'amore elevato e il basso mondo degli istinti si risolve felicemente; la conclusione serena, da commedia, rivela la convinzione dell'autore che tra tutti i popoli d'Europa solo il portoghese sia capace di provare il vero sentimento d'amore, il *puro amor*. L'autore consente agli innamorati di scegliere tra i diversi modi e tipi d'amore attraverso una probante trattazione comparativa: «come ci mostra re Pedro», egli dice, e questo accenno al tragico amore di re Pedro e di Inês de Castro (che costituisce il tema di storia portoghese piú ampiamente trattato dalla letteratura mondiale e che il frequentatore odierno di teatro conosce soprattutto grazie a *La reine morte* di Montherlant) è una ripresa di un motivo presente fin dai tempi piú antichi nella letteratura cronachistica e lirica. Esso sarà portato sulla scena solo piú tardi nel grandioso abbozzo tragico di António Ferreira, intitolato appunto *Tragédia mui sentida e elegante de Dona Inês de Castro*. Anche quest'opera è rimasta viva soprattutto grazie a una serie di successive rielaborazioni — come a esempio quella di Vélez de Guevaras (1579-1644) intitolata *Reinar después de morir* — e alle famose stanze dei *Lusiadi* che vi alludono.

Controriforma e barocco

Le limitazioni che controriforma e inquisizione impongono alla lettura anche delle piú belle tra le opere letterarie — *Saudades*, *Eufrosina* e *Diana* figurano sull'«indice» portoghese a partire dal 1581 — e inoltre l'annessione politica alla Spagna, provocano una brusca interruzione della produzione letteraria. Nell'ultimo terzo del XVI secolo la prosa religiosa assume una posizione di primo piano di cui fino allora non aveva goduto. L'opera di Frei Heitor Pinto (1528?-1584), il dialogo della *Imagem da vida christã* e la sua seconda parte intitolata *Trabalhos de Jesus*, scritta da Frei Thomé de Jesus (1529-1582) dopo la cattura dell'infelice re Sebastiano da parte dei Mori — vengono ben presto tradotti in tutte le lingue, entrando a far parte della letteratura devota europea. I dialoghi di Frei Amador Arrais (1530?-1600), che risalgono al periodo dell'«unione personale», sono invece concepiti soprattutto come uno strumento di educazione dei propri compatrioti: come compito comune a portoghesi e spagnoli, uniti sotto la corona di Filippo II, viene indicata la «completa conversione di tutti i pagani di Oriente e d'Occidente».

Gli autori degli scritti che abbiamo citato sono di pochi anni piú giovani di Camões, e tuttavia rappresentano già un'altra generazione.

La loro preferenza per i poemi storici, che producono infatti in gran quantità, si spiega in base al successo riportato dai *Lusiadi*, ma anche e non meno per l'influenza esercitata dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso. Nel mutato clima spirituale l'impiego della mitologia classica alla maniera di Camões appare infatti sconveniente.

Anche nella lirica religiosa e profana, nei *divinos e humanos versos* — per esprimerci nello stile del tempo — temi e forme dell'epoca precedente ricompaiono in nuove vesti. Frei Agostinho da Cruz (1540-1619) che condusse una vita da eremita nella Serra da Arrábida, è il primo rappresentante di una poesia fiorente per tutto il secolo XVII, nel quale monaci e suore si dedicano ampiamente all'attività letteraria; in Frei Agostinho questa poesia risulta ancora influenzata dalla tradizione petrarchesca, ma essa non tarda, dopo di lui, a orientarsi sempre di piú verso i sottili sortilegi linguistici del gongorismo.

Due sono le personalità che segnano, con la loro comparsa, l'inizio e la fine dell'epoca « spagnola » della poesia e della prosa profane del Portogallo. Dopo giovanili scorrerie nei campi del romanzo d'arte spagnolo e del romanzo pastorale, Francisco Rodrigues Lôbo (1580?-1622) raggiunge, appena venticinquenne, con le sue *Éclogas*, uno degli apogei della sua complessa e varia produzione letteraria; queste egloghe sono ancora fortemente influenzate dalla tradizione bucolica della generazione rinascimentale, ma con il loro accento moralistico e con il loro stile « dotto » (quasi « cultistico ») portano il marchio del nuovo gusto. Alla ripresa della discussione sul perfetto cortigiano, cosí caratteristica del primo periodo barocco, il Portogallo deve la nascita dei dialoghi sulla *Corte nel villaggio* (*Côrte na aldeia*), un « libro immortale » secondo Gracián. Lo stile barocco del « cultismo » e del « concettismo », lo stile di Góngora e della sua scuola ha già raggiunto da tempo il suo apogeo quando — alcuni decenni dopo — Francisco Manuel de Melo (1611-1667), di origine per metà spagnola e per metà portoghese, inizia la propria produzione letteraria. Con *As segendas tres Musas do Molodino* — una raccolta di tutta la sua poesia lirica in lingua portoghese — e con la sua prosa storiografica e moralistica, Francisco Manuel de Melo, ammiratore di Góngora e amico di Quevedo, entra a far parte della schiera dei grandi autori di entrambe le letterature nazionali iberiche. Il quarto dei suoi *Apólogos dialogais*, l'*Hospital das letras*, è un colloquio tra l'autore, Quevedo, Boccalini e Lipsius e ci offre, insieme alla *Agudeza* di Gracián, una chiave importante per capire l'estetica letteraria dell'epoca.

In questo secolo « spagnolo », la dipendenza della letteratura portoghese da quella dell'altra nazione iberica non è però soltanto una conseguenza dell'unificazione politica e della subordinazione statale del Portogallo alla Spagna. Anche il resto dell'Europa subisce in questa fase la feconda influenza del *siglo de oro* spagnolo; per la letteratura delle due nazioni iberiche questo è un periodo di vivacissimi scambi. A illustrare questo rapporto può bastare un solo esempio: il sonetto di Camões, *Sette anni servi Giacobbe come pastore di Labano*, ispirato alla quindicesima canzone del Petrarca, è stato imitato da Lope de Vega e piú tardi tradotto in spagnolo da Quevedo; successivamente, rivestito di panni barocchi spagnoli, esso è stato nuovamente riscritto in portoghese da Francisco Manuel de Melo. Il fatto che la letteratura portoghese sia stata assimilata dalla cultura spagnola, ha avuto una grande importanza per la sua fortuna europea. Grazie alle traduzioni spagnole *I Lusiadi* ebbero una vasta risonanza al di là dei Pirenei; analogamente, i temi della letteratura portoghese vennero conosciuti in Europa attraverso l'uso che ne fece il dramma spagnolo.

Le guerre con la Spagna, che accompagnano la riscossa e l'emancipazione portoghese, costituiscono lo sfondo di una pubblicazione che commosse già la Francia di Luigi XIV: le *Lettres portugaises*. Si tratta dell'epistolario di una monaca portoghese, considerato da alcuni critici come una specie di confessione personale della supposta autrice, Suor Mariana Alcoforado (1640-1723), e quindi come documento di una esaltazione amorosa « tipicamente portoghese ». Altri studiosi tendono invece a vedere in quest'opera — e sicuramente a ragione — un prodotto « d'arte » della letteratura epistolare e della sottile psicologia dell'amore, tipiche del classicismo francese.

Osservando ora, secondo una prospettiva d'insieme, l'intero secolo XVII, non si può non notare uno sfaldamento dell'equilibrio politico ed economico all'interno dell'impero portoghese, fenomeno questo destinato ad avere una grande importanza per la diffusione del portoghese come lingua letteraria. Mentre l'area d'influenza portoghese urta in Oriente contro l'espansione coloniale dell'Olanda, dell'Inghilterra e della Francia, l'energia colonizzatrice del Portogallo si concentra sull'emisfero occidentale. Nella piú antica capitale del Brasile, Bahia (São Salvador), sorge un centro di vita culturale della cui importanza testimoniano ancor oggi le chiese e i palazzi barocchi della città. Se in un primo momento la letteratura brasiliana soddisfa soltanto le esigenze piú immediate dell'attività missionaria o dell'informazione geografico-naturalistica, in un secondo tempo i poeti cresciuti alla scuola di Góngora e Quevedo, come Gregório de Matos Guerra (1633-1697), scrivono le loro opere per un pubblico letterariamente colto. Sempre a Bahia inizia e conclude la sua movimentata carriera il maestro dell'arte predicatoria portoghese António Vieira (1608-1697), e già a questo punto possiamo anticipatamente far notare come l'oratoria sacra e profana verrà coltivata fino ai nostri giorni piú intensamente in Brasile che in Portogallo.

La fase conclusiva dell'epoca è ancora una volta rappresentata da un autore di scritti religiosi, il padre filippino Manuel Bernardes; la sua opera tende a un'interiorizzazione del sentimento religioso; dagli *Exercícios espirituais e meditações* fino a *Nova floresta* essa dimostra di essere ormai al di là della tradizione barocca conservando a lungo, e appunto per questo, una sua efficacia sia in Brasile sia in Portogallo.

Il secolo XVIII

Quando, nel 1710, Bernardes muore, il Portogallo ha cessato di ispirarsi alle mode letterarie della Spagna e guarda alla Francia, alla sua letteratura, come a un modello. Giovanni V (1706-1750), amante dell'arte e del lusso, tiene corte nello stile di Versailles, attingendo alle miniere d'oro e ai campi diamantiferi del Brasile per far fronte alle spese provocate dalla magnificenza della sua vita di corte. Basta passare in rassegna le chiese e i palazzi nobiliari in stile « Giovanni V », prediletto da argentieri e mobilieri, per convincersi del benessere di

questa generazione cosí amante del lusso e della pompa. La rinascita o la fondazione di accademie poetiche e artistiche testimoniano a loro volta del carattere sociale e mondano della vita culturale di questo periodo, che tuttavia non esprime nuove tendenze artistiche di ma qualche importanza. I documenti letterari di quest'epoca sono soprattutto monumentali inventari d'erudizione, come il dizionario portoghese in dieci volumi del padre teatino Rafael Bluteau, la *Biblioteca lusitana* di Diogo Barbosa Machado, o il *Verdadeiro método de estudar* di Luís António Verney, un abbozzo di radicale riforma nei metodi educativi in cui si avverte una nuova e moderna impostazione del problema pedagogico.

Si deve soprattutto all'influenza esercitata dall'Italia, dall'Inghilterra e dalla Francia illuminista se nel corso del secolo XVIII il pensiero critico riesce a guadagnare terreno contro la tradizione in campo scientifico e religioso, e contro il «cultismó» e il «concettismo» in campo estetico. Il fatto che i gesuiti fossero messi al bando in Portogallo prima che negli altri paesi latini, è un sintomo dell'acutezza dei contrasti politici e spirituali che turbano in questo periodo la vita sociale e culturale portoghese. Nel campo delle belle lettere, le società accademiche fondate su modello italiano — come l'*Arcádia lusitana* e la *Nova Arcádia* — sostituiscono le antiche accademie. Conseguentemente dominano, per un certo tempo incontrastate, il campo letterario la poesia classicista, la parodia illuminista e la satira. Nel Parnaso letterario, accanto a Pindaro, Orazio, Boileau, Pope e Voltaire vengono collocati anche i poeti nazionali del rinascimento; e questa circostanza contribuirà piú tardi a conferire un carattere peculiare al romanticismo portoghese.

In Brasile, e piú precisamente nella regione delle miniere d'oro, Minas Gerais, sorgono frattanto, come per incanto, numerose città che ancor oggi (si pensi soltanto alla ex capitale Ouro Preto, oro nero) illustrano la vita portoghese del XVIII secolo con una fedeltà ormai perduta dalle città della madrepatria. Anche dal punto di vista letterario Minas gareggia con Bahia, Rio de Janeiro e Lisbona. Mentre in Portogallo domina il poema burlesco, José de Santa Rita Durão (1722-1784), nel suo *Caramuru*, narra in stanze «lusiadesche», le gesta del *conquistador* Diogo Álvares Correia e del suo amore per la principessa india Paraguassu; si tratta di un'opera in parte epica e in parte sentimentale che ancor oggi in Brasile qualsiasi scolaro è tenuto a conoscere. Come questo poema, anche *Uruguay* di José Basílio da Gamas (1754-1795) — vi si narra di una sollevazione di indios durante l'intervento ispano-portoghese contro lo stato dei gesuiti — è uno dei primi documenti della letteratura indianista del secolo XIX. È significativo il fatto che l'«ispirazione epica» e altre numerose reminiscenze classiche durino in Brasile molto piú a lungo che altrove: ancora nel XX secolo ci imbattiamo in epigoni di Camões («Io canto le armi, i trofei, gli eroi...») a cui dobbiamo una *Brasileis* o *Os Brasileidas*.

Il romanticismo

All'affermazione del romanticismo in Portogallo ha contribuito in modo determinante, al pari di ciò che è avvenuto in Francia e in Spagna, l'opera di scrittori rientrati in patria dopo un periodo di esilio trascorso in Inghilterra o in Germania. Dall'uno e dall'altro paese questi scrittori portarono con sé l'amore per l'antica poesia popolare e per le grandi figure e i monumenti del passato nazionale.

La fase immediatamente precedente al movimento romantico, anzi il vero e proprio preludio al romanticismo, è caratterizzata da due poemi epici di Almeida Garrett (1799-1854), uno scrittore ancora nutrito di tradizioni classiche: il primo è *Camões* (1825), trasfigurazione poetica della vita eroica e avventurosa dell'autore dei *Lusiadi* e del periodo aureo della storia portoghese; il secondo è *Dona Branca*, storia di un tragico amore all'epoca delle lotte per la riconquista (in questo poema Garrett riprende un tema caro ai vecchi romanzi). Il suo *Romanceiro*, apparso piú tardi in tre volumi, è un'importante pietra miliare nella storia del rinnovamento della «romanza» ispano-portoghese, un rinnovamento che deve a Herder l'impulso iniziale. Anche i drammi, come *Un auto de Gil Vicente* oppure *L'armaiolo di Santarem* (*O alfageme de Santarém*), con i quali Garrett cerca di riformare il teatro nazionale, trattano soggetti storici, conflitti sentimentali e inoltre la problematica del genio poetico. Garrett raggiunge però il culmine della sua arte con le opere piú personali e intime degli ultimi decenni della sua vita: dai *Viaggi nella mia terra* (*Viagens na minha terra*) — esordio della moderna prosa saggistica portoghese — alla raccolta di poesie *Foglie cadute* (*Folhas caídas*) e al dramma fatalistico *Frei Luís de Sousa*.

Accanto a Garrett, lacerato da conflitti romantici, la piú forte personalità di questo periodo è il severo Alexandre Herculano (1810-1877). Dalla lirica concettuale della sua *Arpa del credente* (*Harpa do crente*), attraverso *Leggende e racconti* (*Lendas e narrativas*) e i romanzi *Eurico il prete* (*Eurico o presbítero*) e *Il cistercense* (*O monge de Cister*), fino alla trattazione scientifica della *Storia del Portogallo* medioevale e alla pubblicazione del *Monumenta Portugaliae Historica*, Herculano ha sempre messo a frutto gli stimoli culturali provenienti dalla Germania, dalla *Lenore* di Bürger alle opere della scuola storica.

Di mole piú esigua, ma di efficacia assai piú intensa, sono, nell'epoca successiva, i sonanti versi di António Feliciano de Castilho (1800-1875) e i romanzi di Camilo Castelo Branco (1825-1890); tra questi, particolare successo ottengono *Amor de perdição* e i successivi romanzi di vita provinciale che, insieme a quelli di Júlio Dinis (1839-1871), commuovono ancor oggi il pubblico.

La nuova valorizzazione della lingua e della poesia popolare determina anche nella Galizia spagnola la rinascita della poesia in lingua locale, che, come sappiamo, non è che una particolare varietà del portoghese. Come altre letterature regionali, questa poesia in gallego non esce dall'ambito della lirica, dei generi popolari e della narrativa minore (favole e novelle); tuttavia, da circa un secolo, essa si è ininterrottamente sviluppata creando una tradizione poetica che merita di essere conosciuta. Tra le sue voci la piú intensa e piú nota è quella della poetessa Rosalía de Castro (1837-1885), i cui *Cantares gallegos* e *Follas novas* possono essere considerati come pienamente rappresentativi della ricchezza di forme e di motivi di questa «poesia regionale».

La separazione politica del Brasile dal Portogallo (1822) crea una situazione completamente nuova nei rapporti tra le letterature portoghesi sulle due rive dell'Atlantico. Entrambe continuano a servirsi della stessa lingua, proseguendo una comune tradizione letteraria (alla quale spesso il Brasile rimane piú tenacemente attaccato della madrepatria), che viene a sua volta alimentata dalla reciproca comprensione e dallo scambio di opere. Tuttavia, a partire dall'epoca romantica, le due letterature seguono una loro via particolare. In seguito all'eccezionale sviluppo della nazione brasiliana crescono anche le dimensioni e l'importanza della sua letteratura.

La prima opera del romanticismo brasiliano, i lirici *Suspiros poéticos e saudades* di Gonçalves de Magalhães (1811-1882) è stata pubblicata a Parigi nel 1836. Anche per la poesia brasiliana, come per quella di tutti gli altri paesi latino-americani, è caratteristico in questo periodo l'orientamento filofrancese; le meditazioni poetiche di Lamartine influenzano durevolmente la lirica intimista, mentre a Chateaubriand si ispirano le immagini del paesaggio e dell'uomo americani. Ma l'interesse universale si appunta sulla fondazione di un'autonoma e originale letteratura brasiliana, già invocata da Magalhães. Un contributo efficacissimo alla realizzazione di quest'aspirazione lo fornisce il piú dotato poeta della generazione romantica, António Gonçalves Dias (1823-1864), che può vantarsi di unire in sé il sangue delle tre razze brasiliane. Dias non è il primo a cantare il paesaggio della sua patria, il destino degli eroici indios e il dolore e la malinconia degli schiavi negri; le sue opere avranno però una lunga risonanza. Anche la poesia sulla vita degli schiavi di Castro Alves (1847-1871), *Vozes da África* e i romanzi d'intonazione indianista di José de Alencar (1829-1877), *O Guarani* e *Iracema*, fanno parte dei «classici» di questa letteratura romantica.

Seguendo due diverse strade, quella della letteratura portoghese e quella della letteratura brasiliana, siamo cosí giunti ormai agli anni settanta del secolo scorso. Le fasi piú importanti dello sviluppo di entrambe le letterature, pur cosí diverse nella loro tematica, coincidono: le correnti culturali sovranazionali delle varie epoche determinano infatti lo sviluppo letterario di entrambi i paesi.

Realismo e naturalismo

La «generazione di Coimbra» che si ribella alla scuola tardo-romantica portoghese, si trova nella felice situazione di poter contrapporre a tale scuola artisti di grande valore. Il capo di questo gruppo, Antero de Quental (1842-1891), originario delle Azzorre, nelle sue battagliere *Odes modernas* e nei suoi *Sonetos* rivela un estremo rigore formale ed esprime con pregnanza filosofica le sue convinzioni politiche e i suoi dubbi religiosi. Sebbene si debba sempre diffidare dei paragoni, in questo caso non è fuori luogo il riferimento a Leopardi e a Baudelaire. Eça de Queirós (1845-1900) è, insieme a Camões, l'autore portoghese piú conosciuto all'estero; al suo successo ha certamente contribuito la facile comprensibilità (e traducibilità) del genere del romanzo. Con Eça de Queirós fanno la loro comparsa nella prosa portoghese le sottili analisi psicologiche e le acquisizioni stilistiche

dell'impressionismo. L'autore guarda in un primo momento ai modelli francesi, ispirandosi in seguito anche alle esperienze della letteratura inglese. Abbastanza strano è il fatto che, fino a questo momento, siano state tradotte in Europa soltanto le opere della sua gioventú e non quelle piú mature degli ultimi anni, come la *Correspondência de Fradique Mendes* o *A ilustre casa de Ramires*.

Mentre Eça de Queirós analizza gli uomini e la società del suo tempo, Oliveira Martins (1845-1894) cerca di scoprire, attraverso l'indagine storica, il carattere fondamentale del Portogallo. Le idee politico-sociali della nuova generazione trovano efficace espressione artistica in opere come *História da civilização ibérica* o *Filhos de D. João I*. In netta contrapposizione a questi scrittori Teófilo Braga (1843-1924), originario come Antero delle Azzorre e primo presidente della repubblica portoghese fondata nel 1910, si rivela, nelle sue storie della cultura e della letteratura, come un convinto seguace del positivismo. L'opera di Braga è per noi interessante soprattutto come indice di una cultura; per molto tempo ancora rimarranno infatti evidenti nella fisionomia culturale del Portogallo i tratti inconfondibili dell'indirizzo positivista.

Orientato in senso esclusivamente positivistico è anche il movimento antiromantico e riformista che negli anni settanta prende le mosse dalla «scuola di Recife» riportando brillanti successi sul terreno politico. Si deve pure all'azione di questa corrente se già nel 1889 l'impero dei Braganza viene sostituito in Brasile dalla repubblica che come proprio motto sceglie significativamente la formula di Auguste Comte: *ordre et progrès* (*ordem e progresso*). Il movimento esprime grandi oratori e scrittori politici, come Joaquim Nabuco (1849-1910), Ruy Barbosa (1849-1923), Tobias Barreto (1839-1889). Nel campo delle «belle lettere» il positivismo favorisce lo sviluppo del realismo e del naturalismo. Del ciclo romanzesco nel quale Aluizio de Azevedo (1857-1913) intendeva rappresentare, secondo il modello zoliano, la storia di un'intera famiglia, è apparso soltanto *Il casermone* (*O cortiço*), una rappresentazione disincantata dell'ambiente delle grandi città, analoga a quella dell'altro suo romanzo *Casa d'affitto* (*Casa de pensão*).

Piú significativi sono però quegli scrittori, sempre piú numerosi, che prendono a tema delle loro opere il *sertão*, il selvaggio e inesplorato entroterra brasiliano, cosí diverso dal paesaggio costiero precocemente europeizzato. Dopo i primi tentativi del fertile Coelho Neto (1864-1934), autore di *Sertão*, e di Arinos de Melo Franco, autore di *Pelo Sertão*, Euclides da Cunha (1866-1909) crea, con il suo romanzo *Os sertões* (1902), l'opera piú importante di questo genere. Pochi anni prima l'autore aveva accompagnato come cronista la spedizione inviata a reprimere la rivolta dei Canudos nell'interno dello stato di Bahia; ed è precisamente quest'avventura a ispirare il suo grandioso poema in prosa in cui s'illustra la terra e le popolazioni del *sertão*; la teoria naturalistica delle influenze ambientali e brillanti intuizioni artistiche si fondono felicemente in quest'opera.

Il distacco dal romanticismo porta invece a esiti artistici completamente diversi, e anzi opposti, lo scrittore Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). La lirica giovanile di Machado de Assis è la prima voce della scuola parnassiana del Brasile, una scuola che ha goduto di una vita piuttosto lunga e che ha in Alberto de Oliveira (1859-1937) e Olavo Bilac (1865-1918) i suoi poeti piú rappresenta-

tivi. Machado de Assis ha acquistato una fama duratura come romanziere e come novellista. Poco interessato alle tendenze sociologiche del suo tempo, egli è il tipico autore da monologo interiore, il poeta dell'estremo soggettivismo e attinge alle fonti piú diverse della letteratura mondiale (Sterne, Dickens, Thackeray). Tra i suoi capolavori, e cioè le *Memórias póstumas de Braz Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, il piú noto al pubblico europeo è il primo.

Sílvio Romero (1851-1914), infine, è autore di uno studio monografico sulla storia della letteratura portoghese d'ispirazione positivistico-sociologica.

Il Novecento

Il rispetto delle proporzioni ci costringe a dedicare solo poche righe a un panorama retrospettivo sulla prima metà del nostro secolo.

Il simbolismo e la poesia *fin de siècle* sono stati introdotti in Portogallo da Eugénio de Castro (1869-1944), scrittore assai raffinato e dotato di un eccezionale talento formale; da Antonio Nobre (1867-1900), poeta lirico d'intonazione soggettivistica e dallo scrittore Camilo Pessanha (1867-1926), vissuto nella portoghese Macao, in Estremo Oriente. Nella fase successiva l'affermazione delle nuove tendenze artistiche è favorita dall'azione culturale di tre riviste letterarie: l'*Aquila* (*Águia*), fondata nell'anno di nascita della repubblica e diretta da Teixeira de Pascoaes (1877-1952), è alla testa della corrente letteraria che si batte per una poesia ispirata ai caratteri nazionali del Portogallo, dallo stesso Pascoaes definita col termine di « saudosismo »; dall'ambiente influenzato dalla rivista « modernista » *Orpheu*, apparsa nel 1915, esce lo scrittore Sá Carneiro (1884-1916), che nella sua breve vita intensifica all'estremo la tendenza ormai in atto ad affinare la forma poetica e a interiorizzare l'espressione personale. Sá Carneiro e il geniale Fernando Pessoa (1888-1935), scrittore e musicista che si è nascosto spesso sotto vari pseudonimi, sono i capiscuola della generazione che si affaccia nei primi decenni del nostro secolo; organo di questa nuova corrente letteraria è la rivista *Presença*.

Nella sfera della assai vasta e varia produzione di romanzi e novelle di carattere regionale meritano di essere ricordati due autori: il primo è Aquilino Ribeiro (1885-1963), che nella sua potente narrativa illustra il primitivo paesaggio umano della patria: i romanzi *Terra del demonio* (*Terras do demo*) e *I fauni vagano per i boschi* (*Andam faunos pelos bosques*), alludono, già nel titolo, al mondo mitico che evocano. La lingua, ricca di sfumature e venata di espressioni dialettali, ne ha purtroppo impedito la diffusione all'estero, mentre i romanzi linguisticamente piú accessibili di Ferreira de Castro (n. 1898) hanno fruttato al loro autore una meritata risonanza internazionale. Si deve infatti ad alcune opere narrative di de Castro, soprattutto a *A selva*, *Terra fredda* (*Terra fria*) e *La lana e la neve* (*A lã e a neve*), se i paesaggi brasiliani e portoghesi e gli uomini da essi cosí fortemente influenzati sono divenuti familiari al lettore straniero.

Il moderno teatro portoghese non presenta nulla che possa reggere il confronto con la produzione narrativa. In questo campo bisogna accontentarsi d'indicare opere tipiche come le *pièces* simboliste di Eugénio de Castro, il dramma di pescatori, molto vicino al romanzo

Konrad Witz: La pesca miracolosa. *Ginevra, Musée d'art et histoire.* (*Foto Arlaud*).

folcloristico, *Tá-mar* di Alfredo Cortês (1880-1946), il mistero espressionistico *Giacobbe e l'angelo* (*Jacob e o Anjo*) di José Régio (n. 1901) e *Telmo o aventureiro*, di Carlos Selvagem. *Telmo o aventureiro* è uno dei primi documenti di un tipo di narrativa che da circa un quarto di secolo tende sempre piú marcatamente a ispirarsi alla vita dell'Africa portoghese.

Tra la fine del secolo scorso e l'inizio di quello attuale il simbolismo ha in Brasile i suoi rappresentanti di maggior rilievo nel poeta negro João Cruz e Souza (1861-1898) e in Alfonso de Guimarães (1870-1921); esso continua a influenzare la poesia brasiliana fin quasi ai nostri giorni, come dimostra l'opera di Cecília Meireles (n. 1901). Una nota nuova nella letteratura prosastica portano Graça Aranha (1868-1931), con il suo fortunato romanzo *Canaã*, centrato sulla vita dei coloni tedeschi nello stato di Espírito Santo, e José Monteiro Lobato (1882-1948), autore del romanzo *Urupês*, in cui compare la figura, poi divenuta estremamente popolare, di Jeca Tatu, l'uomo del *sertão*.

Intorno al 1920, in San Paolo, ormai divenuta città di livello internazionale, risuona la fanfara del modernismo espressionista e futurista, un grido di radicale liberazione dalle catene della tradizione. Mettendo a frutto l'esperienza della nuova epoca i portavoce di questo movimento esaltano «tutto ciò che è barbarico e nostro»; le opere piú note di questa corrente letteraria sono: *«Paulicéia» allucinata* (*Paulicéia desvairada*) *e Il rombo in cachi* (*O losango cáqui*), di Mário de Andrade (1893-1945); in esse, come nella prosa di de Andrade, e in particolare nel romanzo *Macunaíma ovvero l'eroe senza carattere* (*Macunaíma o herói sem nenhum carácter*), la mescolanza di espressioni dialettali tratte da tutte le parlate del paese dovrebbe fornire un'immagine fedele dell'ancora informe Brasile, e costituire un'anticipazione di un possibile linguaggio del futuro. Sono anche da ricordare *Ritmi scatenati* (*Ritmos dissolutos*) di Manuel Bandeira, *Legno-Brasil* (*Pau Brasil*) di Oswald de Andrade (1890-1954) e il *Primeiro caderno da aluno de poesias Oswald de Andrade*, un'opera in cui l'autore si diverte a civettare con l'ignoranza. Il movimento modernista è qualcosa di piú di un semplice episodio di storia contemporanea; sebbene la generazione immediatamente successiva, cui appartengono poeti dotatissimi come Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt, tenda a differenziarsene chiedendo che la poesia lirica smetta di cantare il Brasile, la sua geografia e i suoi aspetti pittoreschi, gli effetti del rivoluzionario atto liberatore compiuto dai predecessori continuano a farsi sentire.

Il teatro brasiliano nasce durante il periodo in cui, a causa dell'invasione napoleonica, la corte portoghese si rifugia a Rio de Janeiro; piú di un secolo dopo, nel teatro municipale di San Paolo, il modernismo fa il suo ingresso ufficiale sulla scena con un'esposizione d'arte moderna e con una manifestazione letteraria e musicale. Manca tuttavia il dramma rappresentativo o dimostrativo. Nessuno tra i romantici che abbiamo citato (Gonçalves Dias, Castro Alves, Alencar) o tra i postromantici (da Machado de Assis a Oswald de Andrade) deve la celebrità alla propria produzione teatrale; reciprocamente nessuno dei veri e propri autori teatrali è riuscito a eguagliare la fama che questi scrittori si sono conquistata con i loro romanzi e la loro poesia. L'unico drammaturgo che meriti di essere ricordato è Graça Aranha autore

del dramma simbolista intitolato *Malazarte;* neppure Aranha è tuttavia riuscito a rappresentare quel tipo classico di uomo brasiliano che aveva in mente.

Concludiamo questa trattazione con uno sguardo al genere nel quale il Brasile ha prodotto le opere in lingua portoghese oggi piú lette all'estero: il romanzo moderno. Insieme alla musica di un Villalobos, alla pittura di un Portinari e alla nuova architettura, i romanzi brasiliani hanno validamente contribuito a diffondere all'estero la cultura e l'arte del Brasile. Punto di partenza e centro di gravità del romanzo non folcloristico sono, negli anni trenta, gli stati del Nord-Est della confederazione brasiliana. Antesignani di questo tipo di romanzo sono José Américo de Almeida, autore di *Abagaceira* e Rachel de Queirós con la sua opera giovanile *Il 1915* (*O quinze*); *leitmotiv* di queste opere sono le disastrose siccità che colpiscono appunto le regioni del Nord-Est. Gli elementi tradizionali del racconto naturalistico e le nuove tecniche del moderno romanzo introspettivo si fondono felicemente nell'opera di Graciliano Ramos (1892-1953), uno stilista che sa imprimere ai suoi racconti una grande ricchezza di sfumature, autore di *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*.

Questa narrativa raggiunge dimensioni epiche con José Lins Do Rego (1901-1957), il cui « Ciclo della canna da zucchero » ha per sfondo il fiorire e il decadere delle antiche fattorie e del loro patriarcale ordinamento. Al ciclo della canna da zucchero si connette anche il poema *Cacau* di Jorge Amado (n. 1912), pittore tanto liricamente sensibile quanto politicamente rivoluzionario della vita delle popolazioni cittadine e campagnole dello stato di Bahia in cui è nato e vissuto (*Cacau*, *Jubiabá*, *Capitães de areia*). I contrasti regionali del grande Brasile e inoltre la varietà e la complessità della narrativa moderna d'impronta verista ci si svelano in tutta la loro ampiezza se dalla lettura dei romanzi di Amado passiamo a quella delle opere di Érico Veríssimo (n. 1905) nei cui racconti — tra i quali troviamo ancora un romanzo ciclico, *O tempo e o vento* — si rispecchiano la storia e la vita del Sud, il paese dei *gauchos* e della colonizzazione europea. Nel piú recente passato, il tentativo di João Guimarães Rosa (1908-1967) di creare nei suoi romanzi e nelle sue novelle sulla vita dell'interno dello stato di Minas Gerais (*Sagarana*, *Grande sertão*, *Veredas*) una lingua ricalcata su quella del *milieu* sociale raffigurato, ha contribuito al rinnovamento del romanzo brasiliano.

Caratteristiche essenziali della letteratura portoghese

Giunti a questo punto, dopo aver sorvolato un campo molto vasto, ci si può anche domandare se dalla complessa e multiforme varietà dei fenomeni e delle opere che abbiamo citato si possa estrarre una formula generale capace di racchiudere in sé il carattere fondamentale della letteratura portoghese, o meglio delle letterature in lingua portoghese. Tentativi di questo genere sono già stati occasionalmente compiuti. Fidelino de Figueiredo (*Características da literatura portoguesa*) ha fatto ricorso ai piú svariati temi storici ed estetici e alle piú diverse *weltanschauungen* filosofiche per tentare di definire le caratteristiche essenziali della letteratura portoghese, che egli ha infine ravvisato negli effetti

dell'influenza esercitata dal grande evento nazionale delle scoperte geografiche dei secoli XV e XVI; e cioè nella marcata vocazione alla poesia lirica, nella non meno marcata inclinazione all'epica, e infine in una certa tendenza al soggettivismo mistico o sentimentale, tutte qualità che sarebbero andate a scapito dello sviluppo di uno spirito critico e filosofico. Per Viana Moog (*Uma interpretação da literatura brasileira*) i contrasti regionali del Brasile influenzano la letteratura in modo cosí decisivo da impedire qualsiasi presentazione unitaria della cosiddetta « letteratura brasiliana », ove non si proceda preventivamente a una particolareggiata caratterizzazione delle sette « isole culturali » (Amazonia, Nord-Est, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro); servendosi di questo metodo analitico lo stesso Moog riesce a tracciare un quadro d'insieme della letteratura brasiliana ricco di fini osservazioni. Entrambe le interpretazioni sono legittime poiché il diverso tipo di schematizzazione su cui si basano (inevitabile in giudizi sintetici di questo genere) deriva dalla diversa prospettiva storica in cui si collocano le due letterature.

Abbiamo fondato la nostra esposizione su un'ampia periodizzazione storica, perché ci è sembrata la piú adatta a far emergere, accanto alle caratteristiche nazionali, anche le trasformazioni storico-culturali e stilistiche sorte al di fuori dell'area linguistica del portoghese. In ogni caso dovrebbe essere risultato chiaro che — a dispetto delle strette relazioni che legano la moderna letteratura gallega a quella portoghese e che uniscono ancor oggi la vita letteraria del Portogallo a quella del Brasile — il concetto generale di una « letteratura in lingua portoghese », e inoltre la delimitazione esatta dei suoi confini, hanno una validità teorica assai limitata.

Harri Meier

LETTERATURA ROMENA

Tra tutte le civiltà balcaniche quella romena ha conservato purissima la sua tradizione culturale romano-orientale, nonostante i numerosi contatti e le frequenti mescolanze con i popoli stranieri che nel corso della storia hanno invaso l'Europa sud-orientale. Progenitori dei romeni furono i traci (daci) e, a sud del Danubio, gli illiri, ai quali si mescolarono coloni romani, contadini slavi ed elementi degli svariati popoli da cui doveva uscire la comunità culturale e civile dell'Europa sud-orientale.

Tra la fine dell'occupazione e dell'amministrazione romana della Dacia a nord del Danubio, avvenuta nel 271 d.C., e la fondazione del primo stato romeno, avvenuta nel XIV secolo, la tradizione romano-orientale dei daci è riuscita a prevalere sia contro le stirpi germaniche ammassate sui confini, sia contro gli slavi (che s'infiltrarono ma vennero linguisticamente romanizzati dai daci), sia infine contro i popoli nomadi turco-tartari, contro i magiari e contro i sassoni della Transilvania. Fin dal V secolo la popolazione romanizzata era ormai riuscita a fondere i tratti essenziali della Daco-Romania bizantina con quelli di origine slava. Gli elementi slavi infatti erano stati risucchiati nel crogiolo della civiltà balcanica. L'influsso culturale dell'impero bizantino raggiunse anche i paesi a nord del Danubio. Dal punto di vista linguistico, tuttavia, la comunità balcanica subí un processo di progressiva differenziazione; intorno al 600 d. C., a Costantinopoli non si parlava già piú latino ma greco, e nelle provincie — dopo l'estinzione dei dialetti traci, daci e bessici — soltanto romanzo e slavo meridionale. L'albanese e il greco sopravvissero a ogni mutamento politico.

Solo dopo la fine della dominazione turca, contro la quale i principati romeni avevano dovuto difendersi fin dall'inizio del XV secolo e che per oltre cinquecento anni aveva fatto dell'Europa sud-orientale un'unità culturale, la Romania si sciolse dal contesto orientale-bizantino-slavo.

Oggi le regioni della Moldavia, della Grande Valacchia (Muntenia), della Piccola Valacchia (Oltenia) e della Transilvania — diversissime tra loro per sviluppo storico — costituiscono, insieme al Banato, alla Bucovina meridionale e alla Dobrugia, il corpo dello stato romeno. Tenendo conto anche dei romeni della Bessarabia, oggi sotto amministrazione sovietica, sono circa diciotto milioni le persone che parlano

attualmente la lingua romena. Nelle rimanenti regioni dell'Europa sud-orientale non esistono piú che i resti della comunità linguistica latino-orientale di cui si hanno notizie fino al periodo delle invasioni slave. Gruppi linguistici romanzi si trovano tuttora in territorio bulgaro lungo le rive del Danubio, nella parte nord-orientale della Serbia, nell'Albania meridionale, nella Grecia settentrionale e in Macedonia.

Ricchezza della poesia popolare

I romeni sono un popolo di contadini e di pastori. Fino alla fondazione del regime comunista, avvenuta nel 1944, la loro organizzazione sociale si basava ancora sul latifondo e sulla piccola proprietà contadina. La poesia popolare, che è stata tramandata per secoli oralmente, è antica come il popolo che l'ha creata; un popolo che ha sempre considerato vita e poesia come due cose inseparabili: gioia, dolore, angoscia, entusiasmo, fantasia e realtà, sono gli elementi fondamentali cui ancor oggi, come centinaia d'anni fa, s'ispirano fiabe, leggende, indovinelli, proverbi, formule magiche, discorsi nuziali, lamenti funebri, canti eroici e soldateschi, canzoni d'amore, *colinde* e *doine* (canti lirico-elegiaci). Questa poesia popolare è stata tramandata di generazione in generazione quasi senza subire variazioni, finché, in epoca romantica, è entrata a far parte della letteratura nazionale; dopo la fondazione dell'Accademia romena (1867) essa è stata infine raccolta sistematicamente. Questa poesia costituisce un patrimonio di letteratura popolare tra i piú ricchi d'Europa. Nel corso del suo sviluppo sono stati incorporati in essa, dopo essere stati adattati allo spirito popolare, alcuni passi della Bibbia (a esempio il salmo 46, che ancora oggi fa parte del repertorio dei cantori di *colinde*). Numerose prediche, contenute nelle svariate raccolte, e molte leggende testimoniano della potenza e della vitalità di quest'ispirazione popolare. I caratteri essenziali dello spirito nazionale romeno, espressi direttamente nella poesia popolare, non sono stati alterati neppure dall'impronta particolare lasciata su di essi dal cristianesimo greco-ortodosso, vissuto a lungo in simbiosi con l'antica religione pagana. Appunto per questo il predicatore di campagna, proveniente per lo piú dai ceti contadini, non ha mai polemizzato, almeno fino al secolo XIX, con le antiche e primordiali usanze della popolazione rurale. La relazione diretta tra esistenza umana e avvenimenti naturali — una relazione che il romeno considera come un immutabile dato di fatto — non è stata mai messa in dubbio. Il romeno, infatti, non si ribella al proprio destino e non è dotato di un temperamento faustiano. La morte è per lui soltanto una tappa della vita; infinito ed eternità sono concetti di cui egli non vuole indagare il significato. Le relazioni tra gli uomini sono regolate dalla tradizione. Poiché non sorge mai il sentimento del proprio disvalore nell'ambito della comunità nazionale (che è esposta a un comune destino), il singolo è sicuro di sé e della propria posizione nella vita: atteggiamenti autodistruttivi come l'autoaccusa sono sconosciuti. Scienza e fede sono ancora la stessa cosa, cosicché non esiste alcun dualismo; fiabe e miracoli fanno parte della realtà; fantasia e verità coincidono. La *omenie*, la vera umanità, è il fattore determinante della vita in comune e si esprime nello spiccato sentimento popolare della giustizia. Il semplice contadino o il pastore non

accettano l'oppressione e le spoliazioni dei parassiti stranieri, siano essi turchi o altri sfruttatori. I numerosi canti soldateschi, le molte leggende e saghe popolari narrano appunto le gesta eroiche degli « aiducchi », franchi tiratori che combatterono contro i turchi, diventando addirittura eroi nazionali.

Quanto al canto popolare romeno, esso abbraccia una vasta gamma emotiva, dal *dorul* (nostalgia) all'*urîtul* (noia). La maggior parte dei canti popolari inizia con formule stereotipe come « verde foglia di trifoglio » oppure « verde foglia di rovo », e ciò allo scopo di immettere fin dall'inizio l'uditorio in un'atmosfera in cui vengono evocate sempre le stesse immagini e gli stessi ricordi. Queste formule iniziali costituiscono anche una sorta di linguaggio cifrato che racchiude un riferimento, quasi magico e consolidato dalla tradizione, alle cose del mondo circostante e alla vita spirituale dell'uomo. L'ascoltatore occidentale non potrà mai capire perché e in che modo questo o quel canto popolare, tanto modesto all'apparenza, possa impressionare cosí profondamente il pubblico romeno; si tratta in realtà dell'azione di forze interne alla tradizione e allo spirito popolari.

La tematica di questi canti è rimasta quasi invariata attraverso i secoli. Tensione e tragedia si sciolgono, in molti di essi, in un armonico accordo di natura, religione e umanità. In epoca relativamente tarda una forma a ballata del canto popolare ha influenzato e stimolato l'attività dei prosatori romeni. Il motivo della *mioriţa* (l'agnellino), presente in una famosa ballata pastorale, compare infatti nel romanzo *La scure* (*Bălţagul*, 1930) di Mihail Sădoveănu (1880-1961); da esso trae ispirazione anche Lucian Blaga (1895-1961) per il suo saggio *Lo spazio mioritico* (*Spaţiul mioriţic*).

Una poesia popolare epica, nella quale viene cantato il costume del sacrificio propiziatorio — *Mănăstirea Argeşului* — ha stimolato la fantasia di numerosi drammaturghi moderni. Nella raccolta di proverbi pubblicata in nove volumi a cura di J. Zanne, emerge chiaramente la particolare concezione pratica e artistica che della vita hanno i romeni. Ogni aspetto personale viene sacrificato a vantaggio di ciò che è universalmente umano. Il proverbio (*zicătoare*: sentenziare) — saggezza popolare in forma concentrata — entra continuamente nei discorsi del romeno, dispensandolo da spiegazioni piú circostanziate.

Le fiabe popolari sono tra le piú belle d'Europa. Mihail Eminescu (1850-1889), il poeta nazionale della Romania, e Ion Creangă (1837-1889) hanno creato autentiche opere d'arte servendosi del materiale favolistico: il primo nelle sue fiabe come *Il principe azzurro della lacrima* (*Făt frumos din lacrimă*) (1870), il secondo in *Haráp Alb* (1877) e in altre favole. Nella fiaba popolare, in cui è evidente l'origine orientale della tecnica narrativa, si manifesta con forza la fede dei romeni nella giustizia superiore del destino che tutto livella; una fede che nella fiaba *Come Dio vuole* (*Cum vrea Dumnezeu*), cosí piena di rassegnazione, assume un tono quasi fatalistico.

Qualsiasi tentativo d'interpretare o d'ordinare questa poesia popolare, tramandata oralmente, con l'ausilio di concetti e categorie tratti dalle letterature dell'Europa occidentale è destinato a fallire; come del resto è impossibile restituire adeguatamente in un'altra lingua la bellezza e la ricchezza dei suoi motivi. Essa è accessibile soltanto a chi conosca l'ambiente romeno e a chi domini perfettamente il linguaggio popolare.

Origini della letteratura scritta

Il primo impulso al sorgere di una letteratura romena venne dai monaci greci e slavi che fuggirono da Bisanzio prima dell'assalto dei turchi, nel secolo XIV, e che trovarono al di là del Danubio, in Romania, una nuova patria dove fondarono anche monasteri. Questi monaci avevano portato un ricco patrimonio di opere della letteratura sacra, il che aveva facilitato l'immediata prosecuzione della loro opera missionaria e culturale. In Romania, lontano da Bisanzio, la letteratura ecclesiastica greca e protoslava rifiorí anche dal punto di vista artistico. Rozze traduzioni di annali, vangeli e salmi furono le prime opere scritte in romeno; di queste opere, a partire dal 1560, comparvero anche edizioni a stampa. Nel 1688 tutta la Bibbia venne pubblicata in romeno e l'avvenimento ebbe per questa lingua la stessa importanza che per il tedesco ebbe la versione biblica di Lutero. Nel secolo XVII il romeno divenne definitivamente la lingua ufficiale della Chiesa nazionale; la scrittura invece continuò a servirsi dei caratteri cirillici fino alla metà del secolo XIX.

Accanto a questa letteratura sacra sorse anche una letteratura profana manoscritta, a volte anche stampata, che è stata fruttuosamente studiata dagli storici della letteratura romena M. Gaster e N. Cartojan. La maggior parte del materiale di questa letteratura era stata importata in Romania dai monaci bizantini. Si tratta per lo piú di letteratura edificante. Gli scritti apocrifi vennero infiorati di elementi fantastici per soddisfare l'inclinazione dei romeni al meraviglioso, sicché il fasto orientale delle tradizionali leggende sulla sacra famiglia si fuse con l'atmosfera patriarcale della vita paesana della Romania. Nella trasformazione in leggende di questo materiale si avverte anche l'influenza della setta slava dei bogomili, particolarmente evidente a esempio nella leggenda di Adamo ed Eva che ci è pervenuta in un manoscritto dell'inizio del secolo XVII. Persino le leggende agiografiche furono trasformate in fiabe nelle quali vennero fantasiosamente rappresentati la vita ultraterrena o il viaggio della Madonna all'inferno.

Rimangono ancora da citare, tra le opere scritte della letteratura profana che godettero di un certo successo tra gli strati colti della popolazione, i libri per l'interpretazione dei sogni, e le leggende illustranti la storia del mondo dalla creazione fino al secolo XVII, data di nascita di questi scritti. Fin quasi ai giorni nostri il *Romanzo di Alessandro*, che passando per la Serbia trovò libero accesso in Romania, è rimasto una delle letture piú frequenti. Nel monastero di Neamt venne elaborata la piú antica versione in slavo meridionale della storia missionaria cristiana *Varlaam e Ioasaf*, proveniente dall'India e risalente al secolo XIV; questa leggenda fu piú volte tradotta, fino al XVIII secolo. Anche *Le mille e una notte* o *Halima*, e *Floarea Darurilor* godettero di grande favore.

Verso la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII la divulgazione a stampa di alcune di queste traduzioni le rese molto popolari. Dalle biografie dei poeti del XIX secolo veniamo a sapere infatti che essi conobbero questi libri fin dalla giovinezza e che piú tardi vi s'ispirarono per le loro opere. La fantasiosa immaginazione orientale che anima questi racconti corrisponde pienamente ai gusti del lettore romeno, come dimostra la frequente adozione di nomi orientali di luoghi e di persone.

Per secoli questo paese latino-orientale rimase quasi ermeticamente chiuso alle correnti spirituali dell'Europa occidentale, e questo a causa della tutela turca. Solo raramente i figli dei nobili (boiari) andavano a istruirsi all'estero, e persino il principe moldavo nonché celebre ed eruditissimo storico Dimitrie Cantemir (1673-1723) — che fu nominato membro dell'Accademia Prussiana di Berlino nel 1714 — non conobbe l'Occidente. Quando nel 1711 fu mandato in esilio, egli scelse la Russia come asilo politico.

I principi e i boiari, in quanto discendenti di nobili famiglie bizantine (Fanarioti), erano estranei allo spirito nazionale romeno. Come i grandi latifondisti, che erano entrati a far parte dell'aristocrazia, essi attribuivano un valore esclusivamente alla lingua greca o alle imitazioni slave di opere greche e talvolta anche occidentali, e disprezzavano la popolazione analfabeta dei contadini e dei pastori. La letteratura storiografica sorta sotto la loro influenza e su loro ordinazione è molto artificiosa.

Risveglio del sentimento nazionale

Tuttavia, quanto piú lo stato romeno entrava nell'orizzonte politico europeo (divenendo oggetto di contese e di lotte tra le grandi potenze occidentali e la Turchia), tanto piú stretti si facevano i contatti tra questo paese latino-orientale e la civiltà occidentale europea. Sorse allora un vero sentimento nazionale, grazie a cui poté svilupparsi ciò che noi consideriamo come una vera e propria letteratura nazionale. Molti intellettuali francesi, rifugiatisi in Romania prima della rivoluzione del 1789, divennero precettori alle corti dei boiari; furono fondate nuove scuole (nel 1817 a Bucarest), in cui veniva insegnata la lingua romena e che erano aperte anche ai piú dotati tra i figli dei contadini. Tutto ciò contribuí ad ampliare l'orizzonte spirituale della popolazione. La cultura romena, fino a quel momento strettamente ancorata alla comunità culturale dell'Europa sud-orientale, acquistò una sua individualità, divenne autonoma.

Cercheremmo invano, nella letteratura romena, fenomeni paralleli ai grandi movimenti spirituali dell'Occidente, come umanesimo, rinascimento e razionalismo; non esiste in Romania un medioevo letterario, una poesia cortese, e manca anche il *trait-d'union* rappresentato dal latino come lingua della Chiesa e dei dotti.

Per potersi rendere autonoma, la letteratura romena ha dovuto fondarsi esclusivamente sul patrimonio popolare tramandato soprattutto oralmente; appunto per questo il suo sviluppo è stato notevolmente diverso da quello delle altre letterature romanze. Ed essa esprime il meglio di sé proprio là dove viene ripresa e sviluppata questa tradizione: vale a dire nelle poesie di Eminescu e di Creangă, nella storiografia di Mihail Kogălniceanu (1817-1891), nelle opere del primo socialista romeno, lo storico Nicolae Bălcescu (1819-1852) e inoltre nelle raccolte di canti popolari di Vasile Alecsandri (1821-1890) e di Alecu Russo (1819-1859). Tutti questi autori non si sono sentiti né latini né occidentali; hanno voluto essere romeni e nient'altro.

Ci imbattiamo a questo punto in un'altra componente della letteratura romena: l'orgoglio per il carattere nazionale della cultura, e, di lí, la lotta per l'idea nazionale. Verso la fine del secolo XVIII, questo

popolo ha incominciato a sentire l'aspirazione a riunire, dopo averle liberate dal giogo straniero, tutte le stirpi romene che allora si trovavano in parte sotto la dominazione austro-ungarica e in parte sotto l'impero zarista. Già precedentemente gli scritti di alcuni cronisti avevano risvegliato qua e là una sorta di sentimento nazionale, a esempio nella Transilvania, da cui era partito l'impulso a mettere in luce il carattere latino del patrimonio culturale romeno. Questo orientamento aveva scatenato nei principati (banati) danubiani un movimento schiettamente nazionale che piú tardi era ritornato nuovamente in Transilvania. Solo nel 1919, quando l'obiettivo nazionale della riunificazione di tutti i romeni in uno stato unitario è ormai raggiunto, cessano nella letteratura i lamenti per l'oppressione straniera e l'espressione della nostalgica aspirazione alla libertà.

Influenze esterne e produzione originale

All'inizio del XIX secolo gli strati colti della popolazione romena assimilano intensamente la cultura occidentale che comincia ormai a filtrare nel paese. I libri stranieri tradotti in romeno, i nomi degli autori scelti per la lettura nelle scuole indicano quanto forte sia l'aspirazione ad allacciare contatti piú stretti con l'Occidente. Naturalmente la cultura francese gode di una particolare preferenza, ma non si dimentica di sottolineare l'affinità con le altre lingue sorelle della comunità neolatina. Per quanto riguarda la letteratura tedesca, Heine e Schiller sono preferiti a Goethe. Dalla letteratura inglese vengono tradotti Shakespeare e Byron. Tutto ciò che è straniero è ammirato e imitato: ci si sente inferiori all'Occidente. Come in epoche precedenti la cultura greco-fanariota, cosí adesso quella francese minaccia di soffocare in germe la cultura nazionale romena. Contro questa eccessiva denazionalizzazione insorgono però molti intellettuali che stigmatizzano il tipo del *parvenu* culturale e la vuota imitazione di mode straniere. Uno dei piú strenui difensori del carattere nazionale in campo culturale, è Ion Caragiale (1852-1912), il piú importante drammaturgo romeno. Questa polemica si conclude con la vittoria della tendenza nazionale, sicché il pericolo di una paralisi dello sviluppo culturale autonomo viene scongiurato.

Nel frattempo sono però penetrati nel romeno neologismi tratti da altre lingue romanze e questi nuovi vocaboli arricchiscono di nuove sfumature espressive la lingua letteraria. Grazie alle traduzioni dalle altre lingue può quindi svilupparsi una letteratura romena evoluta e raffinata. Favorita nella sua maturazione dal sorgere di un senso di sicurezza e di fiducia in sé (del resto pienamente legittimo), questa letteratura può finalmente affacciarsi alla scena della cultura internazionale. Poeti, scrittori e intellettuali profondamente radicati nello spirito popolare romeno riescono a fondere e a sintetizzare cultura moderna e tradizione.

L'autonoma letteratura che esce da questa fusione continuerà a svilupparsi fino al 1944, anno in cui la sua crescita organica verrà interrotta bruscamente. In ogni fase del suo sviluppo questa letteratura è stata dominata dall'ideale nazionale. Novelle e drammi storici testimoniano dell'orgoglio per il passato della Romania. Kogălniceanu e

Bogdán P. Hasdéu (1836-1907) s'ispirano nelle loro opere alle cronache arcaiche, mentre il sentimento patriottico di Eminescu e di Gheorghe Coşbuc (1866-1918) si esprime nella fedeltà alla letteratura popolare e ai soggetti tratti dalla storia del paese. In questo periodo anche gli strati colti incominciano ad appassionarsi alle ballate popolari romene, mentre la lingua popolare, ripulita e affinata, assurge alla dignità di lingua letteraria. Il movimento «Junimea» (Gioventú) fonda la rivista *Convorbiri Literare* (*Colloqui letterari*, 1867-1944), destinata a rispecchiare la vita culturale della regione. La vitalità del patrimonio ereditato dal passato riesce dunque ad aver ragione delle influenze greche e francesi. La cultura dell'Europa occidentale viene organicamente rielaborata e assimilata senza sacrificare l'originalità della tradizione nazionale.

Le correnti letterarie dei paesi vicini e della stessa Transilvania, della Bucovina e della Bessarabia (che si riuniranno alla Romania solo in un periodo successivo) vengono assimilate nello stesso modo.

Il pensiero e la letteratura russa penetrano in Romania anche grazie alla mediazione della Bessarabia che si trova appunto sotto la signoria degli zar. Vengono tradotti Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, Antioch Cantemir (figlio dell'esule romeno Dimitrie), Krylov e altri autori russi. Gli abitanti della Transilvania e della Bucovina, che hanno facile accesso all'Occidente, studiano a Vienna e in Germania (alcuni di essi anche a Roma); i cittadini del vecchio stato romeno nelle università francesi. All'inizio del XX secolo un'intera generazione di romeni visita i piú importanti centri della cultura tedesca; già il grande poeta Eminescu aveva del resto studiato a Vienna e a Berlino negli anni tra il 1869 e il 1872.

Nel periodo successivo anche le opere di Nietzsche, Rilke, Mombert, Freud e Pirandello godono di una certa risonanza; modelli letterari fondamentali rimangono tuttavia i francesi, come Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Hugo, Mallarmé, Jammes, Gide, ecc... L'influsso esercitato da questi scrittori è cosí forte che alcuni autori scrissero le loro opere addirittura in francese; ciò fanno a esempio il poeta lirico Alexandru Macedonski (1854-1920) e il romanziere Penaït Istrati (1884-1935). Tuttavia, gli orientamenti della contemporanea letteratura occidentale trovano bensí seguaci tra i letterati romeni, ma non un grande pubblico di lettori: il simbolismo che Ovid Densusianu (1873-1935) considera come l'orientamento culturale piú adatto a fare uscire la cultura romena dai suoi limiti storici e a collegarla ai grandi movimenti dell'Occidente (egli si serve a tal fine della rivista *Viaţa nouă*, *Vita nuova*), ha successo soltanto in una ristretta cerchia d'intellettuali mentre la *poezie pură*, la poesia de *l'art pour l'art*, non desta risonanza alcuna. Gli scrittori piú influenzati dalla cultura occidentale assimilano da questa ultima soprattutto un acceso individualismo e cercano nuovi temi negli aspetti piú insoliti, terribili, banali, macabri e tetri della realtà.

A queste tendenze moderniste si oppone con successo una serie di movimenti culturali e letterari; tali il «semanatorismo» (dalla rivista *Sămănătorul*, *Il seminatore*) che tende a trasfigurare romanticamente la vita e la figura del contadino romeno, e il «poporanismo» (il movimento dei populisti romeni) che dà vita alla rivista *Viaţa românească* (*Vita romena*), proponendosi il compito di elevare il livello culturale e sociale dei contadini. Entrambi i movimenti si richiama-

no al patrimonio spirituale del popolo, dei pastori e dei contadini.

Autori di diverso orientamento culturale vengono invece affascinati dalla tecnica, dall'organizzazione sociale e dai movimenti rivoluzionari e sentono la nuova epoca e il mondo moderno come qualcosa di reale e al tempo stesso di magico. Altri ancora evocano nelle loro poesie le origini pagane della cultura romena, profondamente radicata nell'antica Dacia; e non manca neppure chi, fondandosi sulla perdurante vitalità dei fermenti culturali bizantini nell'Europa sud-orientale, si dà a invocare la redenzione del mondo ad opera del cristianesimo greco-ortodosso. Tutti questi scrittori non si limitano a imitare semplicemente i modelli occidentali; essi cercano soprattutto di conservare e di confermare il carattere nazionale della cultura romena. Il poeta lirico Octavian Goga (1881-1938) esorta a esempio i suoi compatrioti a rimanere fedeli alla *milostiva glie* (la terra nativa) mettendoli in guardia contro i pericoli di sradicamento che derivano dall'abbandono della campagna: *ne chiamă pâmîntul* (i campi ci chiamano), questo il suo motto. Di fatto il forte legame della letteratura con la tradizione popolare rimane intatto e riesce a vincere tutte le influenze straniere che minacciano di spezzarlo.

La lirica resta tuttavia il campo in cui la letteratura romena, sia popolare che colta, riesce a esprimere il meglio dello spirito nazionale. Tra il 1920 e il 1940, grazie anche al sostegno fornito dallo stato all'attività editoriale, la poesia lirica conosce un periodo di rigogliosa fioritura.

Tra le forme narrative, la novella ha nella produzione letteraria romena una posizione di privilegio. È raro che essa rielabori un tema tratto dal mondo straniero: la nostalgia per il paradiso perduto del buon tempo antico, il paesaggio, gli alti e bassi della vita, il fatalismo del carattere nazionale, costituiscono i temi sempre ricorrenti di questa letteratura minore, ricchi di minuziose notazioni e d'intensa emotività, il cui indovinato tono popolare è difficilmente traducibile in altre lingue.

Il romanzo rivela spesso tratti autobiografici. Frequenti i racconti di vita contadina e le narrazioni introspettive in cui si anticipano le nuove scoperte psicologiche; negli ultimi tempi sono stati presentati anche problemi sociali ed etnici.

Il dramma romeno è rimasto sinora assai in ritardo rispetto al teatro di altri paesi; si possono citare unicamente alcune *pièces* giocose, alcuni drammi storici di Blaga, e le satire teatrali di Caragiale.

Nel campo della critica letteraria la Romania ha fornito opere eccellenti. Critici come Eugén Lovinescu (1881-1943) e periodici come *Revista fundaţiilor regale*, apparsa fra le due guerre, non hanno nulla da invidiare alla cultura occidentale.

La situazione nel dopoguerra

Questa varia e promettente situazione è stata bruscamente interrotta nel 1944, quando la Romania è entrata a far parte del campo socialista. Da quel momento la scelta dei soggetti letterari ha risposto per lo più a criteri ideologici e propagandistici. Alcuni scrittori della generazione del periodo prebellico (autori di opere non sgradite al nuovo regime) possono riprendere a scrivere dopo l'inquieto periodo degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione. Il narratore Mihail Sădoveănu, il prosatore, poeta e drammaturgo Camil Petrescu (1894-1957), il romanziere Cezar Petrescu (n. 1892), i poeti Tudor Arghezi (1880-1967), Zaharia Stancu (n. 1902) e Mihail Benjuc (n. 1907), si adattano al nuovo clima politico ispirandosi a soggetti sociali. Anche gli scrittori e i poeti che vivono attualmente in esilio producono opere notevoli, sebbene d'intonazione molto diversa.

Tema principale dell'attuale letteratura romena è ora la lotta dei contadini e dei lavoratori contro i *moşieri* (boiari), i *chiaburi* (contadini ricchi) e gli imprenditori capitalisti. In questa letteratura collettivistica si perdono i tratti patriarcali della comunità sociale romena, svanisce la stessa individualità nazionale. Ma non è mai successo che, nella sua travagliata storia, il popolo romeno si sia lasciato piegare a una servile imitazione; esso si è invece sempre dimostrato capace di assimilare e di trasformare ciò che ha ricevuto dall'esterno. Anche questa volta si può attendere che il forzato conformismo della letteratura « socialista » ceda il passo a una più libera e creativa stagione letteraria.

Martin Block

LETTERATURE LADINE

La lingua ladina si è sviluppata durante la romanizzazione delle popolazioni delle Alpi centrali e del Friuli, iniziata subito dopo la conquista della Rezia, avvenuta nel 15 a.C. Non si tratta di una lingua unitaria; nel 1873 il significato del termine tedesco *rätoromanisch* è stato esteso dagli studiosi di lingue e letterature romanze a indicare un complesso di diversi dialetti e parlate locali che si può suddividere in tre gruppi principali: il romancio, nel cantone svizzero dei Grigioni, il ladino nelle Dolomiti e nell'Alto Adige e il friulano nella provincia italiana di Udine.

Il romancio è un dialetto parlato da circa quarantamila persone, tutte bilingui. All'inizio del secolo si pensava che la seconda lingua, e cioè il tedesco, avrebbe finito col soppiantare in breve tempo il ladino dei Grigioni, chiamato anche *rumanisch* da coloro che lo parlano. È invece successo esattamente l'opposto; le sonore parlate ladine si sono conservate vive e vitali.

Il ladino delle Dolomiti è parlato da diecimila persone, che, oltre l'italiano, usano spesso come terza lingua il tedesco.

Il friulano, infine, parlato da circa cinquecentomila persone, è il piú diffuso tra i dialetti ladini.

Ambiente geografico

Inaccessibili massicci montuosi ed erti pendii separano dal mondo le valli dei Grigioni e rendono quanto mai difficili le comunicazioni interne. Le valli di Schon e dell'Engadina e la val Mustair sono isolate dal resto del cantone. Il romancio dei Grigioni è nettamente separato, in stretto senso geografico, da quello parlato nelle valli di Non, a ovest dell'Adige, e questo, a sua volta, dal ladino delle Dolomiti. Tra il ladino delle Dolomiti e il friulano si stende la zona linguisticamente veneta della valle del Piave. Nella parte nord-occidentale del Friuli, l'area ladina è interrotta dalle due isole tedesche di Sappada e di Sauris. All'interno del cantone dei Grigioni il legame linguistico, d'altronde assai tenue, tra le zone di lingua romancia, viene reso ancor piú difficile dalla presenza di aree linguistiche tedesche (Obersaxen, Safien e Thusis) che ne interrompono la continuità. Come territori esclusivamente ladini dal punto di vista linguistico rimangono

quindi soltanto la Sopraselva (territorio del Reno anteriore), l'Engadina e il Friuli.

Questi dati geografici spiegano perché non abbia potuto svilupparsi una *koiné* linguistica ladina e perché ogni parlata locale si sia dovuta accontentare del proprio patrimonio letterario. Di fatto abbiamo a che fare con quattro distinte letterature, vale a dire con la letteratura dell'Engadina superiore, con la letteratura della Bassa Engadina, con una letteratura della Sopraselva e con una letteratura friulana. Esistono certo anche opere scritte in altri dialetti ladini (a esempio dei Grigioni e delle Dolomiti) ma si tratta di casi isolati che non sono sufficienti a costituire una vera e propria letteratura. Ci limiteremo quindi a tracciare un breve schizzo delle letterature citate, incominciando col far notare che la poesia ladina è ricca di canti popolari, proverbi e fiabe che rispecchiano l'uomo e il paesaggio della regione retica e che, come le favole dei Grigioni, narrano le avventure di personaggi mitologici del mondo della montagna.

Alta Engadina

L'inizio di una vita politica autonoma, capace di offrire il punto di partenza per lo sviluppo di una letteratura nazionale si ha, nel territorio dei Grigioni, solo alla fine del XV secolo, dopo l'unione dei tre cantoni. La prima composizione epica romancia nasce nell'Alta Engadina e s'ispira alle guerre che i Grigioni sostennero contro il signorotto di Musso (castello sul lago di Como) per il possesso della Valtellina che avevano conquistato nel 1512. L'autore di questo poema, J.v. Travers (1483-1563) dà alla sua opera, apparsa nel 1527, il titolo di *Chianzun dalla guerra dagl Chiastè da Müs*. L'impulso decisivo per la nascita di una letteratura lo fornisce però la riforma, che nell'Alta Engadina fa emergere potenti personalità e notevoli pensatori. A partire dal 1552 la letteratura religiosa domina la produzione letteraria; nel 1560 appare la traduzione del Nuovo Testamento di Iachiam Bifrun. Per il teatro popolare vengono tradotti dal tedesco drammi religiosi e talvolta anche drammi cavallereschi. Infine, nel secolo XVII — l'epoca della controriforma, delle guerre di religione e delle lunghe contese per il possesso della Valtellina — sorgono scritti di polemica religiosa. La traduzione del Nuovo Testamento a opera di Joann Gritti, nell'anno 1640, determina uno straordinario progresso nelle possibilità espressive del romancio. L'espressione poetica rimane d'altronde ancora limitata ai canti di chiesa. Nel secolo XVIII vengono tradotti dal tedesco scritti edificanti e libri popolari.

L'epoca della riforma può essere considerata come il periodo della prima fioritura letteraria dell'Alta Engadina. Un altro momento di particolare sviluppo si ha dopo il 1830; in questa fase prevale la poesia lirica che viene però utilizzata come mezzo per esprimere non tanto sentimenti personali (è questo il caso della malinconica poesia di G. F. Caderas, 1830-1891) quanto il sentimento di un profondo legame con la natura. Il gusto formale dei poeti di questo periodo è educato alla poesia tedesca, inglese e spagnola, che viene tradotta con viva sensibilità.

Nei bozzetti in prosa e nei racconti successivi al 1830, sono infine

trattati soggetti del mondo della montagna e della vita locale. Nel campo del teatro si hanno drammi giocosi e drammi musicali su soggetti biblici. Sebbene questa nuova letteratura non si colleghi organicamente con la letteratura piú antica, essa rivela egualmente un tono inconfondibile e originale.

Bassa Engadina

Ancora meno organico si presenta lo sviluppo della letteratura della Bassa Engadina. L'idioma di questa regione non è mai stato «lingua commerciale» come quello dell'Alta Engadina e appunto per questo è stato imbastardito dall'introduzione di un gran numero di parole straniere. Esso viene fissato per iscritto soltanto intorno al 1562, vale a dire nel momento in cui la popolazione sente il bisogno di leggere nella propria lingua le opere della riforma. All'inizio si hanno traduzioni di salmi e di canti religiosi che tradiscono l'influenza delle raccolte di canti ecclesiastici tedeschi. Nella seconda metà del secolo XVII vedono la luce scritti contro i cattolici — peraltro scarsamente originali — e i primi libri di scuola. Solo nel secolo XIX sorge una letteratura profana sotto forma di poesie tradotte e di piccole storie. Pieder Lansel (1863-1943), che tenta di arricchire l'idioma della Bassa Engadina — sopraffatto dal tedesco e dall'italiano — dotandolo di una piú vasta gamma di sfumature espressive, è il piú grande poeta lirico di questa letteratura.

Sopraselva

L'idioma della Sopraselva, come anche quello della Sottoselva (e cioè della regione del Reno posteriore), è stato, oltre che lingua commerciale, anche lingua amministrativa e giuridica; questa circostanza ha favorevolmente influenzato il sorgere di un'importante letteratura giuridica e anche lo sviluppo organico della letteratura. I predicatori della riforma furono tutti originari dell'Engadina e, in un primo tempo, predicavano solo nella propria parlata senza curarsi troppo di apprendere quella locale, di cui incominciarono a servirsi solo piú tardi; per questa ragione il piú antico libro stampato nel dialetto della Sopraselva (un catechismo accompagnato da alcuni salmi) risale soltanto all'anno 1601. Il Nuovo Testamento venne tradotto nel 1648. Durante le contese per la riforma emerse la figura battagliera del penitente Steffen Gabriel (1565?-1638) a cui si deve la determinazione della lingua scritta. Le opere dei protestanti sono scritte nel dialetto orientale della Sopraselva, quelle cattoliche nel dialetto occidentale.

La piú importante opera poetica di questo periodo è costituita dai canti ecclesiastici tra i quali eccellono per bellezza quelli cattolici che esprimono devozione ingenua e sincera, gioia per la vita e battagliera convinzione. Gli esempi migliori di questa letteratura sono forniti dai canti dei pellegrini che si recavano alla chiesa di Nossadunna della Glisch, presso Trun. Nella lirica di questo periodo si trovano però anche cupe evocazioni di danze macabre e invettive satiriche, come a esempio in quella di J. Moeli (1651-1698). Una cronaca in rima sulla storia medioevale della Sopraselva apparve nel 1648. Verso la fine del

secolo XVII vennero tradotti, per lo piú dal tedesco, romanzi cavallereschi e altre opere medioevali. La traduzione completa della Bibbia (1718) contribuí in modo decisivo al perfezionamento della lingua letteraria.

Nella seconda metà del secolo XVIII lo sviluppo letterario è opera delle piú importanti personalità politiche del paese. Fanno la loro comparsa canti politici in tono popolare, mentre si rafforza l'influenza esercitata dalle letterature straniere. La poesia pastorale francese lascerà, a esempio, una sua forte impronta sulla lirica della Sopraselva. Si hanno pure molte traduzioni, spesso linguisticamente assai agili, di drammi italiani, tedeschi e francesi. Una *Passione* della Sopraselva, che adatta le vicende narrate dal Vangelo alla vita giuridica e culturale del paese, conferendo a esse un forte colore locale, verrà rappresentata a Somvix fino al 1811; un'altra a Lumbrein fino al 1885.

Col secolo XIX inizia la pubblicazione di diari, resoconti di viaggi e opere storiografiche. La poesia lirica conosce una particolare fioritura intorno alla metà del secolo, allorché nascono poesie patriottiche in lode dei liberi contadini (Antoni Huonder, 1824-1867), liriche ispirate alla religione, al paesaggio o a sentimenti personali (Gian Fontana, 1897-1935) e infine idilli, romanze e ballate epiche su temi tratti dalla vita della natura o dai costumi del popolo (Giachen C. Muoth, 1846-1906). Nella letteratura narrativa, bozzetti d'ambiente si alternano alle novelle e ai romanzi storici (Fontana). Anche se le opere piú ambiziose di questo genere tradiscono la loro derivazione formale dalla narrativa svizzero-tedesca, a esempio delle opere di Jeremias Gotthelf e di Gottfried Keller, la letteratura della Sopraselva, scritta o meno in lingua ladina, rivela tuttavia marcate caratteristiche originali. Il moderno dramma popolare continua a rimanere legato al carattere religioso-leggendario dell'antica lirica dei canti di pellegrini (Carli Fry, 1897-1956).

Friuli

Diverse le condizioni in cui si è sviluppata la letteratura friulana. Il fatto che questo idioma abbia svolto dal 1336 al 1500 la funzione di lingua commerciale e che sia stato parlato da una popolazione sempre dieci volte superiore a quella di tutti gli altri territori di lingua ladina, avrebbe dovuto influire favorevolmente sullo sviluppo di una letteratura locale. Il ladino del Friuli è tuttavia abbastanza affine al veneziano e persino all'italiano da consentire ai friulani di partecipare con facilità alla vita letteraria italiana. Fino a oggi la letteratura friulana si è quasi esclusivamente limitata alla lirica. Nel secolo XVI numerosi poeti si servirono del friulano per la propria poesia lirica; nel secolo XVII, durante il quale il friulano venne quasi sommerso dal flusso di vocaboli italiani, nacquero, tra altre opere, le satire sociali di Hermes di Collarado (1622-1692). Dal punto di vista tematico la lirica si fonda essenzialmente sull'espressione di sentimenti amorosi o di stati d'animo sereni e gai; dal punto di vista linguistico essa riflette bene, nella sua spontaneità e naturalezza, il carattere dei ladini e il loro attaccamento alla terra.

Wilhelm Giese

LETTERATURA NORRENA E ANTICA ISLANDESE

In terra tedesca la sorte non ha favorito la poesia dei germani. Oltre al frammento del *Canto di Hildebrand*, ci sono pervenute soltanto le due *Formule magiche di Merseburgo*, in cui troviamo i nomi di alcuni dei. Dell'antica poesia allitterativa non si è conservato nient'altro, sebbene debba essere esistita una ricca tradizione orale che continuò a scorrere sotterranea anche in epoche successive (come dimostrano il poema latino *Waltharius* e soprattutto il riemergere dell'antica tradizione del canto eroico a partire dalla fine del secolo XI).

Non molto piú felice è stato il destino della poesia germanica in Inghilterra. È vero: l'ampio poema epico *Beowulf* si fonda su antiche saghe nordiche, danesi e svedesi, ma sul piano della forma e anche del contenuto esso s'ispira all'epica religiosa biblica e contiene inoltre numerosi plagi dagli autori dell'antichità classica, a esempio da Virgilio. Nessuna delle varie stirpi germaniche è riuscita a compiere da sola il passo dal canto eroico alla grande forma del poema epico.

Dobbiamo quindi rivolgerci ai paesi del Nord, dove la scoperta della ricca attività letteraria sviluppata dagli islandesi è stata finora l'unico successo riportato nelle ricerche sull'antica poesia germanica.

Lo sbarco compiuto fin dall'800 circa sulla sperduta isola d'Islanda da alcuni anacoreti irlandesi non ebbe conseguenze di sorta. Infatti, all'inizio della seconda metà del IX secolo, e cioè al primo apparire dei vichinghi, questi monaci dovettero fuggire. Il rapido diffondersi della fama di questo territorio disabitato stimolò — dall'870 in poi — una vivace immigrazione. Numerosi feudatari norvegesi, soprattutto dei territori costieri sud-occidentali, s'insediarono in Islanda con le loro famiglie, servitú e seguito, spintivi spesso da ragioni eminentemente politiche. Questi signorotti non volevano infatti piegarsi al giogo di Harald Bellachioma (860-933), che dopo aspre contese aveva assoggettato i molti piccoli re feudali, fino a quel momento indipendenti, e infine, imitando Carlo Magno, aveva posto la propria candidatura all'egemonia sulla Norvegia. Ai primi immigrati ne seguirono altri, sempre piú numerosi.

Il periodo della vera e propria colonizzazione dell'isola, il tempo della « conquista » si concluse nel 930 con la creazione dell'*Allding* (parlamento) e con la nascita di un libero stato d'Islanda, destinato a conservare la propria indipendenza fino al 1262.

Nonostante il suo *Allding* — il piú antico parlamento d'Europa —

il libero stato islandese non ebbe nulla a che vedere con una democrazia in senso moderno; fu piuttosto un'oligarchia. Le famiglie patrizie godevano di un potere quasi illimitato, di cui non raramente facevano pessimo uso. I piccoli contadini erano spesso soggetti ai nobili, da cui dipendevano come *clientes*. A essi si aggiunsero poi i numerosi servi della gleba celti portati in Islanda dai germani provenienti dall'Inghilterra. Nella popolazione dell'isola la componente celtica deve essere stata a quei tempi ragguardevole, anche perché favorita dai frequenti matrimoni con donne irlandesi (la consistenza di questa componente celtica è del resto dimostrata dall'onomastica del paese, da nomi di località come *Njáll, Kormákr, Kjartan, Melkorka*, ecc.).

I tre secoli d'indipendenza statale costituiscono l'età aurea dell'Islanda. L'intensità e la ricchezza della vita culturale islandese di questo periodo (intensità e ricchezza che suscitano lo stupore dello storico) sono in primo luogo il frutto delle doti d'intelligenza e d'intraprendenza dei primi coloni e, in secondo luogo, dell'elevata posizione sociale che le loro famiglie avevano ricoperto già nella madrepatria, in Norvegia, dove erano abituate, fin dai tempi antichi, a coltivare la poesia. Per molti aspetti la poesia islandese di questi secoli è dunque una sorta di amplificazione e di trasfigurazione degli ideali del gruppo dirigente. Essa è inoltre quella che ha conservato piú puro (e piú a lungo dopo la conversione al cristianesimo, avvenuta intorno al 1000) l'originario carattere germanico. Sarebbe errato però non considerare i peculiari tratti islandesi e coglierví soltanto le particolarità genericamente germaniche.

In Islanda troviamo tre fondamentali generi letterari. Due di essi sono metrici (il « canto eddico » e la « canzone scaldica »); il terzo è prosastico (la « saga »: racconto, storia). Nessuno di questi generi è stato creato dagli islandesi, ma solo conservato e in parte ampliato. Ciò vale soprattutto per la saga che è stata elevata a forma artistica proprio in Islanda.

La poesia dell'Edda

La denominazione di « canti eddici » o « dell'*Edda* » non è esatta. Il termine *Edda* si riferiva originariamente solo all'*Edda* prosastica di Snorri Sturluson (1178-1241), una specie di trattato di « poetica » sull'arte degli scaldi. Quando però, nell'anno 1643, il vescovo islandese Brynjólfur Sveinsson trovò un antico manoscritto, il cosiddetto *Codex Regius*, del 1270 circa, comprendente un'ampia raccolta di canti, si credette di aver scoperto la fonte da cui Snorri aveva tratto le strofe, da lui citate, di canti epici sulle imprese di eroi e di dei. Questa raccolta fu attribuita a uno dei piú antichi eruditi islandesi, Saemund il Saggio (1056-1133), in cui si credette di ravvisare — cosa del tutto improbabile — l'autore di tutti i canti ritrovati. L'attribuzione è stata respinta da tempo, ma si è conservata egualmente la denominazione di *Edda di Saemund*, o semplicemente *Edda*, in difetto di una designazione migliore. In ogni modo, dato che anche in altri manoscritti islandesi si trovano canti di questo genere, dobbiamo ampliare il concetto e parlare quindi, piú appropriatamente, di « poesia eddica », intendendo sotto questo termine tutte le composizioni poetiche (di carattere eroico o mitologico, nonché gnomico) in cui lo stile è analogo a quello dei canti contenuti nella raccolta dell'*Edda*.

Conosciamo vari tipi di « sapienza gnomica » espressa in forme strofiche complesse (cfr. l'*Hávamál* o *Carme di Odino*) risalenti a epoche diverse. Alcune di queste sentenze gnomiche o proverbiali appartengono al patrimonio internazionale del medioevo; altre risalgono a epoche precedenti; altre, piú rare, presentano infine una tale affinità con analoghi detti indiani o iranici, da consentirci d'inferirne l'origine indogermanica. Molto piú importanti — anche perché conservatisi solo nei paesi nordici — sono i « canti mitologici » (o « canti degli dei »). La questione della data di nascita di queste opere deve essere affrontata caso per caso perché la loro collocazione cronologica è sempre assai dubbia e oscillante, e può abbracciare, talvolta, un mezzo millennio. Ciò che interessa soprattutto è stabilire quali canti risalgano all'età precristiana e siano sorti in relazione ai culti pagani e quali invece siano stati concepiti solo durante l'era cristiana. Ma anche impostando il problema in questi termini rimane pur sempre da stabilire se le versioni pervenuteci non abbiano eventualmente sostituito versioni piú antiche (e perdute). È importante liberarsi dal pregiudizio che i canti mitologici ed eroici abbiano conservato intatta, attraverso i secoli, la loro forma originaria. Dobbiamo invece ritenere che la tradizione orale abbia apportato numerose e svariate modifiche, e che siano esistite contemporaneamente versioni parallele, di cui soltanto una venne, casualmente, trascritta.

È perfettamente comprensibile che i resti dell'autentica poesia rituale pagana conservatisi attraverso l'era cristiana siano molto scarsi e soprattutto poco attendibili. Possediamo nondimeno una strofa rituale antichissima, la cui autenticità è comprovata dalla sua analogia con forme stilistiche dell'India e dell'*Avesta*, e inoltre una serie di strofe liturgiche di un *Carme di Heimdall* (inserite nel *Carme di Hyndla* eddico). Nel *Flateyjarbók*, grande raccolta manoscritta islandese del 1390 circa, si trova tra l'altro una sorprendente illustrazione del culto, assai primitivo, di un fallo equino, il *völsi*, nonché le strofe rituali collegate a questo culto che, nella Norvegia settentrionale, si protrasse fino alla fine del secolo X. È inoltre possibile che anche altri canti della sezione piú antica abbiano avuto originariamente una funzione rituale; a esempio: le misteriose strofe di Odino che si autosacrifica accanto all'albero del mondo; il grande monologo di Odino del *Carme di Grimnir*; oppure la disputa di Odino con il gigante Vafthrudhnir su problemi circa la sapienza mitica (del resto anche nelle religioni indo-iraniche troviamo analoghi dialoghi su enigmi e gare di sapienza). Nonostante il suo carattere burlesco anche il *Carme di Harbardh*, dialogo tra Odino e Thor, può essere antico. Siamo soliti considerare come uno dei meno antichi canti mitologici *L'invettiva di Loki*, in cui Loki, senza essere stato invitato, giunge a un banchetto di divinità e, come il greco Momos, rinfaccia a dei e dee errori e difetti segreti. Si tratta di una vigorosa e licenziosa satira ai celesti, di spirito lucianesco. Non molto antichi sono anche due canti dedicati a Thor. Un centrale mito indogermanico, che possiamo interpretare con sicurezza basandoci sui miti di Indra contenuti nel *Rigveda* (la piú antica raccolta innica degli indiani), narra che il dio del tuono si procurò la bevanda divina in cui si cela il segreto della

forza e, ancora giovanissimo, compí la sua maggiore impresa vincendo l'orrore del caos. La stessa gesta è attribuita al dio germanico del tuono Thor, la cui vittoria sul serpente Midgard venne celebrata in numerosi canti che nel corso di oltre tre millenni di tradizione orale sono stati però completamente trasformati e deformati, come dimostra il *Carme di Hymir* del XII secolo. In quest'opera vengono instaurati nuovi nessi tra gli elementi della tradizione, cui il poeta associa anche motivi fiabeschi imprimendo alla composizione un carattere burlesco. Dell'elevata serietà del mito originario non è comunque rimasta traccia.

Opera altamente riuscita è il *Carme di Thrym* sulla conquista del martello di Thor. Dati la sapiente composizione, l'agilità e la pregnanza del discorso nonché lo stile relativamente arcaicizzante, si è voluto vedere in quest'opera uno dei canti piú antichi, come se tutte le creazioni migliori dovessero essere necessariamente antiche. Si tratta invece certamente di un'opera tra le piú recenti (da collocare nel XIII secolo; come prova anche la sua affinità con le *Folkeviser* — ballate — medioevali) in cui si nasconde tuttavia un patrimonio mitico assai antico, non ancora analizzato con la dovuta attenzione. Un antichissimo mito sulla primavera si cela anche nel *Carme di Skirnir* (che narra del corteggiamento di Frey, il giovane figlio dell'anno, alla dea della terra). Si tratta di un canto meramente dialogico, in cui cioè l'azione è tutta trasferita nel dialogo e in cui l'alternarsi delle scene può essere dedotto solo dalle indicazioni che ci fornisce il discorso: insomma di un dramma in formato ridotto. Sebbene sia probabile che per le feste sacre anche i germani abbiano eseguito scene rituali e giochi, questo dialogo non può essere considerato come una delle antiche rappresentazioni di questo genere. Le figure di Frey, malato d'amore, nonché echi di *Folkeviser*, ci convincono a fissare la nascita di questa opera nel XII secolo. Un mito sul matrimonio, di tipo analogo, è il *Carme di Svipdag* (che comprende il *Canto magico di Groa* e il *Carme di Fiolsvidh*), pervenutoci peraltro solo in manoscritti cartacei piú tardi. È anch'esso dialogico, e può essere considerato come il piú recente di tutti i canti, essendo sorto intorno al 1300, se non addirittura in epoca medio-islandese e cioè nel secolo XIV o XV.

Dei canti dedicati a Baldr ci è pervenuto unicamente un tardo e mediocre poema (*I sogni di Baldr*); ma dall'*Edda di Snorri* ci è possibile arguire con certezza che esistettero in passato altre due opere di questo ciclo (*La morte di Baldr* e la *Discesa di Hermod a Hel*), a cui s'ispirò lo stesso Snorri. Ciò consente di supporre che molti altri canti di tal genere siano andati perduti.

Un posto a sé (perché decisamente superiore) tra i canti dedicati agli dei merita il grande poema profetico *La predizione dell'indovina* (*Volospá*) che il compilatore dell'*Edda* ha, a buon diritto, collocato all'inizio del suo manoscritto. Attraverso volti sempre nuovi la veggente (discendente dalla schiatta dei giganti) vede passare davanti ai propri occhi tutta la storia del mondo, dai primi giorni della creazione alla fine. A metà del poema troviamo Baldr che, da dio della vegetazione e dell'anno, viene elevato a figura dominante dell'intero mondo divino. Con la morte di Baldr ogni ordine incomincia a dissolversi fino a che, nell'ultima e decisiva battaglia, dei e demoni si annientano a vicenda e la terra s'incendia sprofondando nell'oceano da cui riemerge subito dopo rinnovata e ringiovanita. Rappresentazioni religiose e idee di origine quanto mai varia (germanica, ellenistico-orientale e cristiana) si fondono, nel poema, in un'unitaria e grandiosa visione cosmica. Il creatore di questa cosmologia è probabilmente vissuto nell'Islanda dei decenni immediatamente precedenti l'accettazione dei «nuovi costumi», come sobriamente fu definita la conversione al cristianesimo. Nella *Volospá* la poesia germanica raggiunge la sua perfezione, quella compiutezza che, come afferma Ortega y Gasset, «è quasi sempre la perfezione dell'ultima ora».

Che i confini tra canti dedicati agli dei e canti dedicati agli eroi siano vaghi, lo dimostra la versione nordica della saga di Volund, e cioè il *Carme di Volund*, che finora è stato quasi unanimemente considerato come un canto eroico laddove il fabbro divino è invece una figura mitica, non meno antica, in fondo, delle origini della civiltà del metallo nel Nord.

Una delle radici principali delle saghe e dei canti eroici affonda, senza possibilità di dubbio, in terreno storico. Due antichi canti ci riconducono a esempio al regno dei goti orientali sul mar Nero. Si tratta del *Carme di Hamdhir*, che racconta l'invasione degli unni del 375 e la morte di Ermanarico, e del *Carme groenlandese di Attila*, che rispecchia le lotte tra goti e unni nell'Europa orientale del V secolo. Queste opere sono due documenti di poesia ostrogota d'inestimabile valore, soprattutto la seconda, in cui abbondano i tratti fortemente arcaici.

La tradizione piú ricca è quella sviluppatasi intorno alla saga dei Nibelunghi. A differenza di quanto è successo in Grecia, dove sono andate perdute le opere di tutti gli stadi di sviluppo anteriori ai poemi omerici, la tradizione nibelungica ci permette di seguire piú chiaramente l'evolversi del canto eroico in poema epico. Come i re burgundi, anche Sigurdh (Sigfrido) deve essere considerato una figura storica da ricondursi a quella del principe dei ceruschi, il famoso Arminio su cui sorsero, subito dopo la morte, numerosi canti celebrativi. Peraltro la saga riveste di un manto mitico la personalità storica dell'eroe e le sue gesta. La battaglia di Sigurdh contro il drago è cantata negli eddici *Carmi di Regin* e *di Fafnir*: un altro canto sul risveglio della vergine Brunilde a opera di Sigurdh (*Carme di Sigrdrifa*) è un mito eroicizzato sul ratto della donna. Il conflitto psicologico tra Sigurdh e Brunilde ha particolarmente ispirato i poeti che lo hanno interpretato in numerose rielaborazioni via via sempre piú penetranti sotto l'aspetto psicologico: dal cosiddetto *Frammento* (*Brot*) o *Carme antico di Sigurdh* al *Carme breve di Sigurdh* al *Grande carme di Sigurdh*.

Nella raccolta manoscritta dei canti quest'ultimo, purtroppo, manca, ma possiamo agevolmente ricostruirlo basandoci sulla piú recente versione prosastica datane dalla *Saga dei volsunghi*, a buon diritto inserita da Ibsen nei *Guerrieri di Helgeland*. Dei due canti sul crollo del regno burgundo (i *Carmi di Attila*, molto importanti dal punto di vista della storia della saga perché, a differenza della tradizione tedesca, non rivelano ancora nessun rapporto con le saghe di Sigurdh e perché in essi Gudhrun — la tedesca Crimilde — si schiera col proprio fratello e ne vendica l'uccisione su Atli o Attila) il piú antico deve corrispondere, ancorché non in tutto, al canto franco-merovingio, mentre il piú recente, il cosiddetto *Cantare groenlandese di Attila* è piú impacciato e tradisce maggiormente l'influenza della letteratura tedesca del XII

secolo. Oltre a questi canti, che tematicamente abbracciano tutto il ciclo eroico, possediamo anche parecchie poesie elegiache dedicate a situazioni specifiche e alla rievocazione di singoli episodi (i tre *Carmi di Gudhrun*, il *Lamento di Oddrun* e la difficile *Discesa di Brunilde a Hel*), solo in parte d'origine islandese. Sotto il profilo stilistico e tematico questi canti devono essere messi in rapporto con il nuovo genere della « ballata », nato in Francia ma diffusosi in Scandinavia nel corso del secolo XII.

Non tutte le saghe eroiche hanno origine storica. Alcune sono eroicizzazioni di vecchi miti e di antichi culti; è il caso della saga di Hetel e Hild, e di quella di Helgi, personaggi che incontriamo in tre canti dell'*Edda*. La leggenda di Helgi (il « consacrato »), che nel « bosco sacro di Fessel » (cfr. il bosco sacro dei sennoni nella *Germania* di Tacito, cap. 39) viene sacrificato a Odino, riecheggia sicuramente antichi sacrifici rituali di re; dopo la sua trasformazione in canto eroico, sono stati però liberamente trasferiti su Helgi motivi fantastici di varia origine (quello di Lenore, a esempio); il primo *Carme di Helgi uccisore di Hunding* celebra questo personaggio come saggio principe dei vichinghi che, sicuro della vittoria, naviga per il mare tempestoso sulla sua nave adorna di teste di drago. È probabile che uno scaldo di corte del re norvegese Harald l'Austero (m. 1066 in Inghilterra) abbia intonato il canto in lode del suo signore, parlando di Helgi e intendendo Harald.

Il « re del mare », signore senza terra che sfida il vento, i fulmini e i flutti e va a cercare fortuna lontano dal proprio paese, è la figura prediletta del periodo vichingo e compare in molte favolose saghe sui tempi antichi; tra le altre, nella saga di *Hálf* e del suo scudiero, nella saga di Örvar-Odd, e nella saga di Fridthjóf, che, con le ampie interpolazioni (risalenti a varie epoche ma per lo piú di origine relativamente recente), comprova la sopravvivenza in Islanda del canto eroico di stile eddico fino al secolo XIII inoltrato. Accanto a quella del re del mare compare la figura della « fanciulla dello scudo » che, come le nibelungiche Brunilde, Svava e Sigrun dei canti di Helgi e come la Hervor del canto omonimo, esercita il mestiere della guerra al pari degli uomini.

Legati soprattutto alla Norvegia, gli islandesi hanno ripreso ben poco dei canti eroici danesi e svedesi. Nella raccolta manoscritta, accenni a saghe eroiche danesi si trovano unicamente nel *Canto del mulino;* per il resto ci sono pervenute soltanto le due prime strofe del *Bjárkamál*, il canto della lealtà virile che lo scaldo Thormod, del seguito di re Olaf il Santo, intonò all'alba della battaglia di Stiklastadir nel 1030 (un po' come, secondo Wace, avrebbe fatto Taillefer con la *Chanson de Roland* prima della battaglia di Hasting, 1066). Intorno al 1200 il monaco danese Saxo Grammaticus conosceva ancora il testo completo del canto (insieme ad altre opere danesi), ma lo travasò in pomposi versi latini dai quali si è spesso cercato di ricavare il semplice e schietto originale norreno.

La poesia degli scaldi

Profondamente diversa dalla poesia eddica è la poesia degli scaldi. Nella prima dominano una lingua elevata, locuzioni spesso altisonanti

ma pur sempre schiette, in perfetto accordo con la tradizione letteraria delle altre stirpi germaniche, e infine un tono generalmente grave che solo a tratti, come nelle scene burlesche, diventa volgare. I canti degli scaldi invece sono caratterizzati da uno stile sontuoso, spesso artificioso ed enfatico che si esprime nella predilezione per parole rare e poetiche (*heiti*) e soprattutto nell'elaborazione artistica di concetti semplici: nelle cosiddette *kenningar*. I canti scaldici presuppongono sia nel poeta che nell'ascoltatore una profonda conoscenza delle saghe eroiche e soprattutto della mitologia (l'oro a esempio viene definito « giaciglio di Fafnir » o « fuoco dei flutti », mentre nella sua *Edda* Snorri sciorina ben diciassette *kenningar* che rappresentano altrettante metafore dell'espressione « arte poetica », tra cui: « sangue di Kwasi », « nave dei nani », « idromele dei nani », « idromele dei giganti », « idromele di Odino », ecc.). Nel piú antico degli scaldi, Bragi Boddason, questa tecnica appare già del tutto elaborata e formata; il poeta parla tra l'altro del « foglio delle piante dei piedi del ladro di Thrud », *kenning* che significa « scudo », ma è assolutamente incomprensibile senza una buona conoscenza della mitologia. Ciò allude a una tradizione assai antica, iniziata probabilmente già in epoca indogermanica. Non si dimentichi inoltre la credenza, diffusissima, che dei e spiriti parlassero un loro particolare linguaggio (cfr., a questo proposito, anche il *Canto di Alvis* eddico). In misura limitata *kenningar* si trovano in tutta l'antica poesia germanica; ma nei canti degli scaldi norreni esse assumono uno sviluppo altrove sconosciuto e vengono occasionalmente utilizzate anche in senso scherzoso (il gatto a esempio viene chiamato « nemico dell'orso silvestre degli antichi muri »).

Pretenziosa come lo stile è anche la forma esteriore. Mentre, a prescindere da alcune eccezioni, i canti dell'*Edda* si accontentano di due tipi strofici derivati da un'antichissima tradizione, e cioè del « metro della favola antica » (*fornyrðislag*) e del « metro gnomico-proverbiale » (*ljóðaháttr*), la poesia degli scaldi sviluppa un maggior numero di forme assai elaborate artisticamente, tra le quali ricorderemo almeno la piú frequente, la *dróttkvaett* (« strofa subordinata ») consistente di otto versi (ognuno dei quali fornito di tre accenti principali) con cesura sintattica dopo il quarto, allitterazione rigidamente regolata e inoltre rime interne (assonanza nei versi dispari e rima piena nei versi pari).

L'evidente contrasto tra i canti eddici e i canti scaldici non esclude naturalmente reciproche intersezioni e incroci. Alcuni tra i primi canti scaldici rivelano una forte impronta eddica, mentre anche in scaldi fioriti in epoca piú tarda si avverte talvolta la tendenza a imitare la schiettezza e la semplicità dello stile eddico. Reciprocamente, i piú recenti canti dell'*Edda* inclinano a una complessa elaborazione artistica dei concetti e delle espressioni che ricorda la poesia degli scaldi. Queste analogie, però, non eliminano e neppure attenuano la profonda differenza tra i due generi.

I tratti specifici della poesia scaldica sono stati spesso considerati come caratteristici di un'arcaica poesia nobiliare che sarebbe riuscita a sopravvivere per circa mezzo millennio grazie all'isolamento in cui vissero i paesi del nord. Quest'interpretazione contiene sicuramente una parte di verità, ma sottovaluta un fatto importante: la poesia scaldica esprime in fin dei conti un orientamento letterario che ricorre

sempre nella storia e che fa consistere il piacere estetico dell'autore e dell'ascoltatore (o del lettore) nella semplice capacità di creare e gustare espressioni esoteriche e oscure (come è avvenuto nel manierismo barocco e avviene attualmente nella poesia ermetica moderna). In questi casi la forma è tutto e — come già notò F. Th. Vischer — il valore dell'opera cresce col crescere della sua difficoltà. Questo rapporto tra valore e difficoltà è confermato inoltre dal seguente aneddoto: si racconta che prima della sua ultima battaglia (1066) il re norvegese Harald l'Austero abbia improvvisato una strofa di quattro lunghi versi in stile eddico dichiarando però subito dopo che la poesia non gli piaceva e che bisognava «comporla meglio»; in effetti la composizione non gli piacque finché non riuscí a esprimere lo stesso pensiero in una strofa scaldica costruita a regola d'arte.

I canti dell'*Edda* sono un patrimonio senza padrone. Non conosciamo nessuno dei loro autori, anche perché molti di essi, e soprattutto i canti eroici, non sono che traduzioni e rielaborazioni poetiche di antichi canti delle stirpi germaniche meridionali. Sono del pari anonimi i canti di sicura origine norrena e persino il maggiore fra essi, la *Volospá*; il che si spiega soltanto pensando alla scarsa considerazione di cui godevano. In ogni caso questi canti costituivano un patrimonio collettivo. Molti di essi vennero cantati per secoli e quando un verso veniva perduto dalla tradizione orale, in genere non era difficile sostituirlo con un nuovo verso, piú o meno felice. Diverso è il caso delle strofe degli scaldi. Quando un brano andava perduto non era piú possibile sostituirlo con una nuova elaborazione poetica poiché l'espressione aveva un carattere molto personale e la forma era rigorosamente organica. Inoltre, lo scaldo era consapevole del valore della propria opera e sapeva di godere di un'alta considerazione sociale. Per questa ragione i nomi degli scaldi ci sono pervenuti tutti, quasi senza eccezione.

I canti degli scaldi sono canti encomiastici. La loro sfera tematica è quindi assai limitata rispetto alla variopinta ricchezza di soggetti e figure dei canti dell'*Edda*. E ciò vale non tanto per l'epoca pagana, in cui il poeta può ancora attingere al ricco mondo mitologico per comporre i suoi panegirici e inni agli dei, quanto piuttosto per l'era cristiana nella quale chi deve essere celebrato è ormai un personaggio reale, e cioè il principe vivo di cui devono essere esaltate le gesta guerriere o il principe morto alla cui memoria si deve edificare un monumento perenne. Di qui l'incredibile monotonia di contenuto della poesia scaldica, monotonia che talvolta è in parte compensata da qualche sorprendente *kenning* o da analoghi artifici stilistici. Solo uno studio molto attento e circostanziato permette di cogliere le sfumature personali e la scelta sottile e non casuale delle *kenningar*, in cui ognuna ha un significato che si ricollega palesemente a quello delle altre *kenningar* e a tutto il canto.

Possediamo un gran numero di canti scaldici, o di loro frammenti, nonché una quantità di versi estemporanei o «strofe sciolte» (*lausavísur*) improvvisate nelle piú svariate occasioni e in seguito inserite nelle saghe. Citiamo qui solo gli autori piú importanti.

Lo scaldo piú antico e famoso è, come abbiamo già detto, Bragi Boddason (vissuto intorno all'830), autore di un *Poema dello scudo* (cosí chiamato perché descrive quattro scene eroiche e mitologiche

istoriate su un prezioso scudo, opera comunque di autenticità e antichità indubbia, sebbene a torto discusse). La vera e propria tradizione scaldica, quella che è possibile seguire con precisione, inizia però con la generazione successiva, con Thorbjörn Hornklofi. Il suo *Canto di Harald*, poema encomiastico in stile eddico, esalta la storica vittoria di Bocksfjord (872) che permise a Harald Bellachioma di estendere definitivamente la sua signoria a tutta la Norvegia. L'opera è concepita come un dialogo tra un corvo e una valchiria che illustrano vivacemente la battaglia e, nelle strofe successive (forse spurie), anche il vario e movimentato affaccendarsi alla corte del re. Thorbjörn canterà anche l'altra grande vittoria di Harald in un secondo canto scaldico, di notevole pregio artistico.

Contemporaneo di Thorbjörn, ma piú giovane di qualche anno, è Thjodolf da Hvin (vissuto intorno al 900). Di lui possediamo «un canto dello scudo», l'*Haustlöng*; sebbene imiti Bragi, il poema è formalmente perfetto e descrive anch'esso scene mitologiche. Piú importante è l'*Ynglingatal* (che Thjodolf compose in onore di un tardo discendente degli Ynglinghi svedesi, la piú antica famiglia reale del Nord), poema profondamente religioso e marcatamente arcaico, in cui vengono enumerati tutti gli antenati dell'eroe fino ai divini capostipiti, mentre di ognuno si descrive la morte e la tomba. È probabile che gli antichi germani attribuissero alle rassegne genealogiche il potere di evocare forze occulte (la stessa credenza ritroviamo tra gli indiani), per la stessa ragione per cui credevano che dalla tomba degli antenati defunti i viventi potessero trarre misteriose energie. Jordanes scoperse un canto magico di questo genere presso gli amali, una tribú di goti orientali.

Sul figlio maggiore di Harald, Erik Ascia Insanguinata (m. 954?), un ignoto poeta ha composto un canto funebre (*Eiríksmál*) in stile eddico-scaldico, che illustra l'ingresso del re nel Walhalla. Imitazione stilistica e tematica di quest'opera è il *Canto di Haakon* (*Hákonarmál*) di Eyvind Skálda-Spillir (vale a dire «Eyvind ladro di suoni»), in cui viene celebrato il fratello e successore di Erik, Haakon il Buono (m. 961), ed esaltato il devoto rispetto con cui questo re continuò a guardare agli antichi dei, nonostante la conversione al cristianesimo decisa contro la volontà dei suoi sudditi. Un'altra imitazione, e piú precisamente dell'*Ynglingatal*, è l'*Hákonartal*, scritto da Eyvind in onore del governatore di Helgoland. Queste opere sono le ultime tracce di poesia scaldica in Norvegia. L'improvviso perdersi di codeste tracce ci obbliga a pensare che insieme ai profughi emigrasse in Islanda anche l'arte della poesia. Ma potrebbe trattarsi di un'impressione sbagliata. La nostra conoscenza della situazione si basa quasi esclusivamente su fonti islandesi, ed è comprensibile che queste si preoccupino d'informarci soprattutto degli islandesi entrati al servizio dei re norvegesi e distintisi come cortigiani o scaldi di corte.

Fin dal X secolo si sviluppa in Islanda una vivace vita culturale. In questo periodo fiorisce il piú grande poeta del paese: Egil, figlio di Skallagrim, che la saga omonima ci descrive abbastanza bene. Egil è un personaggio demoniaco e tormentato che unifica in sé i tratti piú contraddittori. Peraltro, proprio queste tensioni polari del temperamento costituiscono il presupposto delle sue geniali creazioni. Egil dedica un poema al suo fedele amico Arinbjörn, e indirizza inve-

ce feroci e magiche strofe d'odio (*níðvísur*) a Erik Ascia Insanguinata, col quale si riconcilierà piú tardi componendo un canto encomiastico, *Il riscatto del capo* (*Höfuðlausn*). L'opera piú profondamente sentita di questo poeta è *La perdita dei figli* (*Sonatorrek*), elaborato lamento funebre ricco di geniali *kenningar* che dimostrano come un autentico temperamento poetico possa riempire di calda vita anche una forma artistica cosí fredda.

Nello stesso periodo Kormak, il piú grande poeta d'amore islandese, canta in strofe appassionate la bella Steingerd, mentre nello *Húsdrápa* Ulf Uggason descrive le scene mitologiche incise nella casa del nobile Olaf Pfau, e Eilif Guðrúnarson narra un'avventura del dio Thor in un difficile *Thorsdrápa*, sovraccarico di *kenningar*. Quanto possa essere costato ad alcuni poeti rinnegare Odino, il divino patrono dell'arte poetica, lo dimostra un'osservazione di Halfredr che costrinse Olaf Tryggvason a convertirsi al cristianesimo.

Tra gli scaldi raccolti intorno a Olaf il Santo, un posto di rilievo spetta a Sigvat Thórdason, fedele consigliere del suo re. Nei *Consigli della franchezza* (*Bersöglivísur*) Thórdason esorta, con successo, alla magnanimità e alla giustizia il figlio nonché successore di Olaf, Magnus. L'ascetica moralità di questo poeta si rispecchia nella limpidezza del suo stile che è esente da ogni intricata complicazione. Importante poeta egli stesso, anche Harald l'Austero chiamerà alla propria corte numerosi scaldi tra cui Arnór Jarlaskald e Thjodolf Arnórsson.

Verso la metà del secolo XII il governatore delle Orcadi, Rögnvald, compone — insieme all'islandese Hall Thórar-Ingsson — l'*Háttalykill*, e cioè una *Chiave* (lat. *clavis*) *delle forme strofiche*, opera semi-erudita, scritta nelle piú svariate forme metriche. Nel corso di un pellegrinaggio in Terra Santa, compiuto in compagnia di altri vichinghi, Röngvald visiterà tra l'altro Ermengarda, la viscontessa di Narbonne celebrata dai trovatori; durante questo viaggio il cavaliere nordico comporrà « strofe sciolte » assai curiose, in cui il tono amoroso trovadorico della prima semistrofe si alterna sempre a quello guerriero della seconda.

Un ultimo periodo di fioritura vive la poesia scaldica all'inizio del secolo XIII, con l'*Háttatal* di Snorri Sturluson, che è al tempo stesso un canto encomiastico in onore del re norvegese Haakon Haakonssön e del suocero di lui, Jarl Skuli, e una rassegna (composta a imitazione dell'*Háttalykil* di Rögnvald) di tutte le possibili strofe norrene. Ognuna delle centootto strofe presenta un metro piú o meno particolare.

Dopo Snorri, due suoi nipoti, Olaf e Sturla, comporranno ancora canti scaldici, ma nell'ulteriore corso del secolo questo antico stile poetico inizierà un lento declino lasciando il posto a nuove correnti e a nuove forme già da tempo in via di formazione.

Un'evoluzione particolare è quella cui va incontro la poesia scaldica cristiana, iniziata subito dopo la conversione. Nel secolo XI, a esempio, Eilif Guðrúnarson, autore dell'ultimo canto in lode di Thor, compone un inno a Cristo, chiamandolo il dio che « sta nel Sud accanto alla fonte dell'Urd ». Di questo canto ci sono pervenuti solo quattro versi. L'islandese Einar Skúlason compone un grande canto in lode di Olaf il Santo (*Geisli*, 1153) che celebra come « eterno re di Norvegia e autore di gesta meravigliose ». Una predica quaresimale, del tardo secolo XII, è il canto intitolato *Sole dei sofferenti* (*Harmsól*) — vale a dire Cristo —, di un monaco agostiniano di cui conosciamo unicamente il soprannome Gamli (« il vecchio »). Del 1200 circa è il *Canto del sole* (*Sólarljóð*), anch'esso anonimo, mentre nel 1350 nasce l'opera poetica religiosa piú famosa e piú ammirata di tutta la letteratura norrena: *Il giglio* (*Lilja*). Si tratta di una « laude » a Maria, di cento strofe (corrispondenti alle cento lettere dell'Ave Maria), composta dall'agostiniano Eysteinn Ásgrímsson (m. 1361) che, a differenza dei precedenti scaldi religiosi, rifiuta le *kenningar* considerandole d'impaccio alla comprensione. Con questi canti sacri la poesia scaldica sfocia nella poesia cristiana europea del medioevo.

Le saghe

Il terzo genere letterario islandese è quello della « saga » (che significa « racconto », « storia »), che è anche il piú importante perché costituisce una creazione originale dell'antica Islanda. Tra i vari tipi di saghe, la saga islandese è di gran lunga la piú bella. Essa si basa su storie familiari, spesso molto ampie, che narrano di eventi e personaggi dei tempi antichi, soprattutto del periodo compreso tra il 930 e il 1030. Non tutto ciò che raccontano le saghe, anzi ben poco, è storicamente attendibile, sebbene gli autori si sforzino di fornire un'impressione di fedeltà storica. Le saghe sono al tempo stesso poesia e verità e devono essere valutate soprattutto come romanzi storici.

La saga come opera d'arte è una genuina creazione islandese, una forma unica e singolare nella letteratura occidentale del medioevo. L'epos eroico e il romanzo cavalleresco di Francia e di Germania raffigurano in versi un mondo ideale e idealizzato, un mondo dei sogni e dei desideri. Gli islandesi invece creano, fin dal XII secolo, il romanzo realistico in prosa, genere a cui le altre letterature europee perverranno molto piú tardi. Le saghe rispecchiano la vita quotidiana dell'isola, in cui dominano la vendetta di sangue, le interminabili faide familiari, delitti, uccisioni e noiosi procedimenti giudiziari. Insuperabile l'arte della caratterizzazione, che evita ogni disquisizione psicologica; i personaggi delle saghe emergono direttamente davanti ai nostri occhi attraverso le loro azioni, attraverso ciò che fanno e dicono e, a tratti, anche attraverso ciò che non dicono. Ogni cosa è talmente realistica, autentica e spontanea, che solo un esame attento permette di rendersi conto della prodigiosa arte con cui viene rappresentata.

Il nucleo centrale delle saghe è formato dalle lunghe genealogie che abbracciano spesso molte generazioni delle famiglie aristocratiche, risalendo non di rado ai piccoli signorotti feudali della Norvegia. Come abbiamo visto, gli antenati non solo danno prestigio e potenza, ma anche emanano influssi che possono agire sui piú lontani nipoti. Attorno a questo nucleo e sulla base di esso si sviluppa la narrazione di ricordi di famiglia, storie brevi o lunghe di avi importanti nonché di eventi significativi, spesso abbelliti con qualche fiaba erratica. Occasionalmente vengono intrecciati anche motivi tratti dalle leggende eroiche (a esempio dalle saghe nibelungiche).

Fin dai tempi antichi ci si è chiesti se già nella tradizione orale le saghe abbiano raggiunto la forma che presentano nei manoscritti o se questa non sia invece indissolubilmente legata alla loro trascrizione;

ci si è chiesti insomma se esse abbiano assunto la loro tipica struttura soltanto nella forma scritta (come è avvenuto nel romanzo) oppure già in quella tramandata oralmente. Come spesso accade, anche in questo caso la verità sta probabilmente nel mezzo. Numerosi aneddoti isolati devono infatti essere stati raccolti e fusi in racconti di discreta ampiezza fin dai tempi della tradizione orale. Sappiamo comunque, da diverse fonti, che i narratori di queste saghe, specie quelli che si rivolgevano all'*Allding*, sapevano incatenare l'attenzione del loro pubblico. Nel tardo secolo XII, ma soprattutto nel XIII, le saghe vennero infine fissate per iscritto e quindi anche strutturate e perfezionate artisticamente. Con la trascrizione iniziò anche il passaggio — sicuramente graduale — dalla libera recitazione orale alla lettura singola o collettiva.

Tra gli eventi narrati dalle saghe e la loro fissazione letteraria corre dunque un periodo di tempo che abbraccia due o tre secoli e anche piú. Pur tenendo conto della grande capacità mnemonica degli uomini che non conobbero la scrittura, è inevitabile che, nel periodo intercorrente tra la nascita e la trascrizione (periodo grosso modo eguale a quello che corre tra la guerra dei trent'anni e i giorni nostri), le saghe abbiano subito consistenti modificazioni. Esse non possono dunque meritare, sul piano storico, un'incondizionata fiducia.

Citerò ora le piú importanti tra le oltre trenta storie islandesi che ci sono pervenute. La piú antica è la *Heiðarvíga saga*, trascritta verso la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, in cui si notano molte asperità stilistiche. Un po' piú recente è la *Fóstbrœðra saga*, la storia dei due « fratelli sanguinari » uno dei quali è lo scaldo Thormod. Negli anni venti del XIII secolo nasce la classica *Egils saga* dominata dalla figura del maggiore scaldo islandese. Seguono la *Eyrbyggja saga* centrata su Snorri, il padre della poesia islandese, la *Laxdœla saga* ricca di caratteri profondamente differenziati, e infine una vicenda piena di colpi di scena, la *Njáls saga*, dove compaiono le solenni figure del saggio Njál e di sua moglie Bergthora. *Aechtersögur* (saghe dedicate a personaggi di rango elevato) sono quelle di Gíslí Súrsson e di Grettir. Possediamo anche alcune saghe centrate su figure di scaldi — come Kormak e Hallfredr, o Gunnlaug Lingua di serpente il cui amore per Helga la bella tradisce già un influsso romantico (ma il motivo del sogno è l'ultima eco del sogno del falco di Crimilde) — e su eventi o personaggi di vario genere.

Un gruppo a sé è quello delle « saghe dei re », specie se trattano dei re norvegesi, perché gli islandesi conservano sempre stretti legami con la madrepatria, tanto che molti eventi narrati dalle loro saghe hanno come teatro la Norvegia o la corte dei re di Norvegia. A queste narrazioni vanno aggiunte le opere di erudizione e le opere religiose. Secondo la tradizione Saemund il Saggio, il primo islandese che sia andato a studiare all'estero e piú precisamente in Francia (probabilmente a Parigi), avrebbe composto in latino una rassegna cronologica dei re, mentre il suo amico e parente Ari il Saggio (m. 1148) avrebbe scritto in lingua materna l'istruttivo *Libro degli islandesi*, sull'antica storia dell'isola. Ari il Saggio è stato probabilmente l'iniziatore degli ampi registri genealogici che hanno costituito la base del *Libro della conquista*, la cui versione originaria, perduta, ha subito, dalla fine del secolo XII in poi, quattro diverse elaborazioni, in parte discordanti.

Con il cristianesimo penetra nel paese anche la cultura latina e romanza. Vengono fondati numerosi monasteri, e due vescovadi, Skálholt nel Sud (1056) e Hólar nel Nord (1106). Sebbene in questi centri dominino — ovviamente — le tendenze religiose (vi si compiono numerose rielaborazioni delle « vite » dei due re norvegesi cui si deve la cristianizzazione del Nord, Olaf Tryggvason e Olaf il Santo, rielaborazioni tra cui spiccano per lo zelo clericale quelle dei monaci Odd e Gunnlaug, nonché una « vita » di Olaf adorna di motivi leggendari), rimane purtuttavia sorprendente l'interesse che la maggior parte dei religiosi islandesi rivela nei confronti della tradizione locale.

Molti di questi monaci trascrivono su pergamene le storie islandesi, ed è lecito chiedersi se, senza di loro (e senza la nuova cultura latina), la ricca poesia islandese avrebbe mai potuto essere salvata dall'oblio cui l'avrebbe inevitabilmente condannata la semplice tradizione orale.

Piú brevi biografie degli altri re si trovano nell'*Ágrip*, ossia « compendium » (prima metà del secolo XIII), nel *Morkinskinna*, il « manoscritto tarlato » (ca. 1220) e nel *Fagrskinna*, « il bel manoscritto » (ca. 1230), mentre, nei primi anni del secolo XIII, la vita del re Sverri (regnante dal 1184 al 1202) viene narrata in una grande saga dall'abate Karl Jónsson. Una saga, di cui esistono piú versioni, illustra (trasponendolo sul piano eroico) l'astuto tiro giocato dai vichinghi di Jóm a Haakon, governatore della Norvegia settentrionale (m. 995), avvenimento cantato anche dal vescovo delle Orcadi Bjarni Kolbeinsson (m. 1222) in un poema encomiastico. Vanno ricordate anche le saghe che illustrano le vicende dei governatori delle Orcadi e delle Färöer, *Orkneyinga saga* e *Færeyinga saga*) e infine la *Knytlinga saga*, storia dei re danesi.

Tutte queste opere storiche non reggono il confronto con l'opera di Snorri Sturluson, il poeta che abbiamo già incontrato. Snorri è il personaggio piú eminente della famiglia, allora potentissima, degli Sturlunghi ed è anche un politico e statista importante. Come autore dell'*Háttatal* egli è l'ultimo grande poeta islandese; inoltre uno dei piú importanti eruditi nonché il maggiore storico dell'Islanda. La sua *Edda* (composta intorno al 1220) è, come abbiamo già detto, una « poetica », un libro d'istruzione, un manuale per gli scaldi desiderosi di approfondire la loro cultura mitologica per la creazione di *kenningar*. A tal fine Snorri narra, tra l'altro, tutta una collana di miti sugli dei. È sorprendente notare la quantità di tradizioni pagane ancora circolanti in Islanda in questo periodo. Sebbene evemeristicamente Snorri consideri i vecchi dei come antichi re terrestri (mettendosi quindi al coperto da eventuali obiezioni ecclesiastiche), il suo amore per il variopinto mondo dei miti è tuttavia avvertibile ovunque.

L'altro capolavoro di Snorri è la *Heimskringla* (storia dei re norvegesi da Halfdan il Nero, padre di Harald Bellachioma, fino alla battaglia di Ré del 1177), cui viene fatta precedere come introduzione una storia delle antiche famiglie reali svedesi fondata sull'*Ynglingatal* di Thjodolf. Tratto distintivo di questa opera è il metodo storico-critico che Snorri spiega nella sua prefazione affermando di essersi basato, per le spedizioni di guerra e per le battaglie dei re, soprattutto sui canti encomiastici. Snorri motiva l'attendibilità di questi canti sostenendo che la consuetudine degli scaldi di cantare soprattutto le lodi dei loro signori non significa che essi osassero narrare al cospetto

di tutti gesta facilmente riconoscibili come frutto di « aperta e menzognera esaltazione poetica », giacché in tal caso « non piú di lodi si sarebbe trattato ma piuttosto di scherni ». Importanti ma non incontestabili prove hanno permesso di attribuire a Snorri anche la saga di Egil Skallagrímsson, suo avo per linea materna.

Snorri Sturluson è l'« uomo universale » del rinascimento islandese, epoca certo non confrontabile, quanto a forza di espansione, al rinascimento italiano, ma dotata tuttavia di tratti assai affini. Nel rinascimento islandese, come in quello italiano, notiamo la presenza di una vita spirituale eccezionalmente intensa che si sviluppa tra lotte intricate e violente contese politiche. La raccolta della *Sturlunga saga* ci informa, in asciutto stile cronachistico, di quasi ogni aspetto delle incessanti faide tra le famiglie aristocratiche, delle aggressioni e delle crudeltà, spesso bestiali, che le accompagnano, nonché della generale decadenza dei costumi dell'epoca. Nel 1241 Snorri viene assassinato. Due decenni dopo l'Islanda perde la sua libertà; l'*Allding* deve riconoscere il re di Norvegia come supremo signore.

Dopo la perdita della libertà il giogo della Chiesa e della monarchia pesa duramente sul paese. Quasi tutta la fertile terra delle pianure diviene a poco a poco proprietà ecclesiastica, né questa situazione muta dopo la riforma del 1551, giacché in quest'occasione i latifondi passano come beni della corona al monarca assoluto di Danimarca. La storia islandese presenta molte analogie con quella italiana. In entrambi i paesi infatti la libertà giunge solo nel XIX secolo dopo una secolare dominazione straniera: in Italia con il risorgimento, in Islanda con il movimento nazionale islandese. Dopo la perdita della libertà l'impulso creativo sopravvive per qualche decennio (piú o meno quanto sopravvive in Germania la poesia aulico-cavalleresca dopo il crollo quasi contemporaneo del potere degli svevi). Nel tardo secolo XIII appaiono ancora isolati canti scaldici, mentre un certo numero di grandi saghe riceve la sua definitiva forma artistica. In ogni modo il 1300 segna la fine della fioritura poetica islandese.

Sopravvive un solo genere di saga: la « saga dei tempi antichi » (*Fornaldar saga*), di cui dobbiamo cercare le origini nella saga eroica. Vicino ai canti eroici si erano infatti sviluppate, fin dall'antichità, anche narrazioni epiche in prosa che assunsero, si può dire necessariamente, la forma della saga. Le « saghe dei tempi antichi » abbracciano i piú diversi soggetti e presentano vari livelli stilistici. Temi epici tramandati anche nel *Canto della battaglia degli unni* compaiono nella *Heiðreks saga* e nella saga *Hrólfs saga kraka* che sta alla base delle saghe eroiche danesi; la *Saga dei volsunghi* è per lo piú una versione prosastica dei canti eddici dei nibelunghi, a cui è stata collegata genealogicamente (su posizione subordinata) la *Ragnars saga loðbrókar* (Ragnar e i suoi figli vengono citati anche dalle fonti storiche del IX secolo); testimonianze del sacrificio rituale del re — assai importanti per la storia delle religioni — contengono infine la *Gautreks saga* e alcune altre leggende. Accanto alla « saga dei tempi antichi », ma estranea in senso stretto a questo genere, sorge, verso la metà del secolo XIII, l'ampia raccolta della *Thidreks saga* che si basa per lo piú sui canti epici alto e basso-tedeschi e sul ciclo di saghe costruito da un autore norvegese (o islandese) intorno alla figura di Dietrich von Bern (Teodorico di Verona).

Miniatura del sec. XVII per l'« Edda » di Snorri. Copenaghen, Bibl. Reale.

I contatti con il continente

Mentre l'Islanda segue questo sviluppo, alla corte norvegese si determina, fin dalla metà del secolo XIII, una svolta decisiva. Il re Haakon Haakonssön cerca di modernizzare la letteratura e la cultura del suo paese ispirandosi agli angioini, la corte piú raffinata d'Europa fin dai tempi di re Enrico II e della sua sposa Eleonora (nipote del primo trovatore), nonché centro della nuova poesia, specialmente del romanzo aulico. Un monaco di nome Robert, inglese d'origine ma norvegese di adozione, riceve nel 1226 l'incarico di tradurre in prosa il romanzo di Tristano; nascono cosí la *Tristrams saga*, basata sulla versione dell'anglonormanno Thomas e, sempre da fonte francese, la *Elis saga ok Rósamundu*. Seguono versioni delle eleganti novelle in versi di Maria di Francia (*Strengleikar*), dei romanzi arturiani di Chrétien de Troyes, *Erec*, *Yvain*, *Perceval* e di altri scritti che, per fedeltà alla tradizione locale, vengono tradotti non in versi ma in prosa, una prosa peraltro assai lontana dallo stile della saga.

Anche gli islandesi entrano cosí in contatto col mondo romantico della poesia aulica, che occasionalmente colorano con qualche sfumatura tipica delle loro saghe (cfr. la *Gunnlaugs saga*). La forma in cui viene di solito travasata la nuova letteratura è quella della « saga dei tempi antichi » che appunto per questo subisce profonde trasformazioni. La fusione tra vecchio e nuovo risulta particolarmente felice nella *Fridthjófs saga;* quest'ultima trasporta abilmente e con successo in ambiente vichingo (secondo lo stile del romanzo ellenistico-medioevale) la favola d'amore del valoroso figlio di Bonden che, dopo molte aggrovigliate avventure e battaglie, riesce a conquistare la figlia del re (favola divenuta famosa grazie al poema classico-romantico di Tegnér).

Le numerosissime « saghe dei tempi antichi », sorte in epoca piú recente, si abbandonano a un tipo di narrazione assai libero e spesso decisamente fantasioso. Queste leggende sono state chiamate in Islanda « saghe bugiarde » (*lygisögur*), « saghe inventate », « fiabe della madrina » (*stjupmœdra sögur*), e hanno goduto (cfr. anche il *Canto di Svipdag*) di un particolare successo. Dopo la perdita della libertà, la vita dell'isola era divenuta tetra, opprimente e povera di eventi; di qui la tendenza della fantasia a rifugiarsi in terre lontane, a cercare in Russia, a Bisanzio, nell'Oriente, e nel fondo narrativo e tematico internazionale, le avventure dei racconti.

Un'ulteriore trasformazione porterà alla versificazione delle saghe e alla loro rielaborazione nelle cosiddette *rímur*, versi che ripristinano l'uso della rima incrociata delle ballate medioevali, dell'allitterazione e inoltre, con particolare frequenza, delle *kenningar* della poesia piú antica. Ma con la comparsa di questo genere varchiamo i confini cronologici della letteratura norrena. Le numerose saghe di questo periodo (che per lo piú continuano ancora oggi a dormire nei manoscritti) nonché le molte *rímur* non hanno alcun valore artistico.

Franz Rolf Schröder

LETTERATURA NEOISLANDESE

In ogni tempo la posizione dell'Islanda, sperduta nell'Atlantico settentrionale, è stata uno dei fattori determinanti della sua evoluzione letteraria. Negli islandesi l'isolamento ha favorito volta a volta lo sviluppo delle facoltà spirituali o la tendenza a chiudersi in sé stessi, con il conseguente rischio di rimanere sterili sul piano artistico. E ciò a seconda delle circostanze storiche, economiche e sociali dell'isola e anche dell'intensità e dell'estensione dei rapporti con il mondo instaurati dai suoi abitanti.

L'articolazione sociale della popolazione, e anche la sua organizzazione politica, sono state radicalmente diverse da quelle dei popoli continentali fin dai primi secoli della colonizzazione dell'isola (870 ca.). A quell'epoca l'Islanda non ebbe né re né principi, mentre il potere politico ed economico era concentrato nelle mani di un numero cospicuo d'importanti famiglie che erano depositarie anche del patrimonio culturale. Di qui il carattere oligarchico dell'organizzazione statale. Fino a che si mantenne intatta, questa struttura sociale costituí un presupposto ideale della fioritura culturale. Le singole famiglie mantennero vive, per secoli, le antiche tradizioni, che talvolta risalivano alla madrepatria, alla Norvegia. In ogni tempo, la posizione appartata dell'isola permise che si sviluppassero indisturbate forme letterarie locali, alle quali si accompagnarono benefici influssi stranieri almeno fino a quando furono conservati i legami con la Norvegia e gli altri paesi del continente. Le uniche forme peculiari all'Islanda e prive di corrispettivi in altre terre (a parte alcuni accenni iniziali in Scandinavia) sono la saga in prosa e la difficile ed elaborata poesia scaldica, con le sue complicate leggi metriche e il suo intricatissimo rimario (vedi il saggio sulla letteratura norrena).

Sorprendente è la vasta conoscenza che già intorno al 1000 gli islandesi hanno del mondo. Raggiungono la Groenlandia (e alcuni persino le coste del Nordamerica), tengono stretti rapporti con la Norvegia, con l'Inghilterra e con l'Irlanda celtica, mentre, nei loro viaggi commerciali, si spingono fino alla lontana Russia e — come i mercanti baltici — persino ai centri commerciali arabi. Molti di essi, inoltre, prestano servizio nella guardia del corpo dell'imperatore di Bisanzio. Nella letteratura norrena si possono osservare gli effetti di tutto questo. La *Grettirsaga* afferma, parlandone come di un fatto particolarmente glorioso, che la morte del suo eroe verrà vendicata an-

che se l'assassino si rifugerà a Bisanzio. Chiaramente avvertibile è, in questo periodo, l'influsso esercitato sulla letteratura islandese da quella del continente. Già nel secolo XII, e piú fortemente ancora nel XIII, compaiono in Islanda, favorite soprattutto dalla nascita dei nuovi conventi, numerose traduzioni di opere religiose (raccolte di omelie, leggende e preghiere penitenziali, ecc.), nonché di scritti storici e letterari. Ci sono pervenute a esempio una *Storia del mondo* (*Veraldarsaga*) della fine del XII secolo, libere traduzioni del *Bellum Iugurthinum* e del *Bellum Catilinarium* di Sallustio (pervenuteci sotto il titolo di *Rómverja saga*), una versione della *Historia regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth e una traduzione anonima dei *Disticha Catonis*, intitolata *Hugsvinnsmál*.

Il periodo della sterilità

Occorre tenere presenti queste premesse per poter cogliere la rapida decadenza che, nel secolo XIII, segue alla grande fioritura della letteratura norreno-islandese. Durante il periodo degli Sturlunghi le grandi famiglie si sbranano a vicenda in violente contese politiche trascinando il paese nel caos. Lo stesso Snorri Sturluson, il piú puro rappresentante dello spirito islandese, poeta, mitografo, storiografo e al tempo stesso uomo di stato, viene ucciso da un avversario politico nell'autunno del 1241. Cessano anche i viaggi degli islandesi verso Bisanzio e l'Oriente, mentre, già poco dopo il suo inserimento nell'impero norvegese (1262), l'Islanda non possiede piú una flotta propria. Al commercio tra l'isola e il continente pensano ora gli inglesi o le città anseatiche, finché nel 1602 lo monopolizzerà la Danimarca, unita dal 1380 alla Norvegia (e quindi all'Islanda) attraverso la persona del monarca. La crisi economica del secolo XIV è la prima di una lunga serie di sciagure che si abbattono sugli islandesi. Le epidemie del secolo XV, le aggressioni dei pirati e, soprattutto, le rovinose eruzioni vulcaniche del secolo XVIII uccideranno in breve tempo migliaia di persone facendo paurosamente diminuire la popolazione e inducendo qualcuno a proporre di trasferire i sopravvissuti in Danimarca.

Non deve dunque sorprenderci la scarsità di scrittori e di opere dotate di qualche valore letterario che incontriamo nel periodo compreso tra il XIV e il XVII secolo. Si salva soltanto la poesia religiosa che in tre diversi momenti, distanti secoli l'uno dall'altro, produce opere di grande valore ma assolutamente diverse sia sul piano spirituale che su quello formale. All'inizio abbiamo il già citato componimento scaldico *Il giglio* (*Lilja*) del monaco Eysteinn Ásgrímsson. Nell'ultimo periodo della poesia scaldica il contenuto poetico era decaduto a elemento secondario, mentre gli elementi formali venivano esasperati manieristicamente e le *kenningar* (sdoppiamenti in due o piú membri di un concetto semplice) avevano ormai assunto una struttura talmente artificiosa e aggrovigliata da rendere pressoché incomprensibile il loro significato. Eysteinn ritorna a un eloquio piú semplice, in cui si fondono felicemente il pensiero cristiano e la trasparente fantasiosità del linguaggio.

Accanto a *Lilja* si può collocare una poesia della prima metà del

secolo XVI, *Il poema raggiante* (*Ljómur*), che viene per lo piú attribuita all'ultimo vescovo cattolico d'Islanda, Jón Arason (1484-1550). Come *Lilja* anche *Ljómur* è una serrata rappresentazione poetica della storia della redenzione; l'autore però non accetta la dottrina della condanna eterna, ma fa salve tutte le anime per intercessione di Maria e di san Giovanni. Quest'opera è stata probabilmente conosciuta anche all'estero e, in ogni caso, è giunta sicuramente alle Färöer.

Letteratura edificante e gnomica

In Islanda la riforma (1550) è stata piú un fatto politico che una conversione religiosa. Ancora oggi gli islandesi celebrano come uno dei loro eroi nazionali l'ultimo vescovo cattolico, Jón Arason, che venne giustiziato insieme ai suoi figli dai filodanesi sostenitori della riforma. In molti luoghi, specie nei conventi, gli incendi dei libri distrussero, in questo periodo, antiche opere nonché preziose fonti della letteratura norrena e della storia culturale dei paesi nordici. La riforma assunse ben presto un'impronta nazionale e il *Lilja*, nonostante l'accento posto sul culto di Maria, trovò nuovamente accesso (con lievi modifiche) nella raccolta dei canti evangelici. Tra le numerose opere religiose del periodo successivo alla riforma, particolare attenzione merita la traduzione islandese della Bibbia, eseguita nel 1584 dal vescovo Guðbrandur Thorláksson (1542-1627). Si tratta della prima versione del Vecchio Testamento e, contemporaneamente, di un'opera destinata a diventare normativa sul piano della lingua, la quale deve anche a questa traduzione la scarsità di mutamenti subiti dall'epoca delle saghe a oggi. Nelle tipografie del paese, situate nelle due sedi episcopali del sud e del nord, si stampano ora numerose postille, traduzioni di inni e scritti di edificazione religiosa di scarso valore artistico. Con Hallgrímur Pétursson (1614-1674) la poesia religiosa evangelica assume forme proprie che le permettono di sostenere onorevolmente il confronto con quella religiosa straniera. I *Salmi della Passione* (*Passíusálmar*), ciclo di cinquanta poesie che iniziano con la passione di Gesú nell'orto del Getsemani e terminano con la veglia alla sua tomba, costituiscono il capolavoro di Hallgrímur Pétursson (autore anche di un certo numero di poesie profane) e al tempo stesso il terzo grande momento della poesia religiosa islandese. Ogni brano è suddiviso in una parte epica che narra un episodio della storia della Passione e in una sezione di commento in cui, oltre alle proprie personali esperienze, il poeta esprime sentimenti piú vasti e universali, come l'amore per il mondo e il distacco da esso, la passione per la cultura e il raccoglimento interiore proprio dell'epoca. Confrontando questo ciclo con il modello a cui si è ispirato, e cioè con i *Soliloquia de Passione Jesu Christi* (1587) del tedesco Martin Möller, emergono chiaramente la sua originalità e il suo livello artistico.

A parte la letteratura religiosa, la letteratura islandese del periodo compreso tra il 1300 e il 1750 non ci ha lasciato molto. L'umanesimo del continente e la ricca letteratura rinascimentale sembrano aver esercitato in Islanda un'azione assai scarsa, ancorché si conoscano i nomi di numerosi eruditi che si interessarono, almeno come lettori, alle discussioni dei dotti europei. Degna di essere ricordata è tuttavia

una descrizione di viaggi, la *Vita del viaggiatore delle Indie Jon Olafsson* (*Æfisaga Jóns Ólafssonar Indíafara*), che, pur mancando del valore artistico dei racconti di viaggio di autori continentali, è in compenso la prima autobiografia islandese nonché un'importante fonte storica. Autore degno di una certa considerazione è anche Arngrímur Jónsson (1568-1648), i cui scritti latini contengono spesso aspre polemiche contro le inesattezze e le fantasiose imprecisioni dei giudizi espressi dagli scrittori continentali sull'Islanda. Nella *Crymogaea* (1609) Arngrímur Jónsson ci offre un quadro attendibile del paesaggio, della storia e della civiltà islandesi.

Secoli oscuri?

Il periodo compreso tra il XIV e il XVIII secolo è stato spesso definito come quello dei « secoli bui » dell'Islanda, definizione che, a un primo sguardo, sembra giustificata, data la scarsità di autori e di opere degni di menzione. Tuttavia, considerato nel suo insieme, il periodo presenta un panorama ben diverso. Al tempo delle saghe l'Islanda aveva vissuto un'epoca di grande fioritura letteraria; orbene, sotto il profilo linguistico, tematico e formale, la nuova letteratura si rivela cosí affine a quella antica da costringerci a riconoscerne la continuità. Anche durante i secoli apparentemente morti della poesia islandese questa tradizione non deve dunque essersi interrotta.

La sopravvivenza del rapporto con la poesia delle origini è dimostrata anche dai numerosi manoscritti di testi antichi che continuano a venire prodotti fino al secolo XVII avanzato e oltre. A esempio la *Hervararsaga* (in cui si trova il *Canto della battaglia degli unni*, risalente all'alto medioevo e — attraverso la versione medioevale — a una tradizione gotica del IV secolo), ci è pervenuto soltanto in manoscritti cartacei islandesi d'origine relativamente recente. Quando, alla fine del secolo XVII, e piú ancora nel secolo XVIII, si svilupperà in tutti i paesi scandinavi, e soprattutto in Danimarca, un crescente interesse per l'antica poesia nordica (testi antichi — e anche saghe danesi — verranno trovati quasi esclusivamente in Islanda), numerosi manoscritti verranno raccolti e portati a Copenaghen, dove, tuttavia, una gran parte di essi andrà distrutta nel grande incendio del 1728. L'iniziatore di questa raccolta, colui che da solo riuscirà a scovare in Islanda la maggior parte dei manoscritti, è l'islandese Árni Magnússon (1663-1730). A Copenaghen, Magnússon comincerà anche a collazionare scientificamente i testi facendone trascrivere molti, ancor prima dell'incendio.

In questo periodo gli eruditi scandinavi stentano ancora a comprendere la complicata poesia scaldica. Fino al secolo XIII molti scaldi islandesi avevano continuato a essere poeti di corte presso i principi scandinavi — specialmente norvegesi — e inoltre, a quel tempo, la differenza tra l'islandese e il norvegese era minima; non insormontabile era quella col danese e con lo svedese; ma all'inizio del secolo XVIII gli scandinavi non sono ormai piú in grado di capire gli islandesi. Mentre gli islandesi hanno conservato intatta la struttura grammaticale della lingua e soprattutto il sistema flessivo, nonché una gran parte del patrimonio lessicale, le altre lingue scandinave hanno perduto la maggioranza delle desinenze, hanno fortemente mutato la pronuncia e trasformato il vocabolario soprattutto per influenza del basso tedesco.

Le « rímur »

La continuità del rapporto tra la letteratura islandese del secolo XVIII, e anche del secolo XX (il che è importante), con l'antica poesia norrena non è dovuta soltanto alla continuità della tradizione linguistica e all'abbondanza di nuove trascrizioni e rifacimenti dei testi delle saghe e delle opere storiche. Fin dal secolo XIV è infatti comparso in Islanda un tipo di poesia significativa se non altro per la continuità della tradizione tematica che esprime. Si tratta del genere delle *rímur* (singolare: *rima*), componimenti epici articolati in strofe che, come si è già detto, riprendono dalla poesia scaldica alcune particolarità formali come l'allitterazione, l'assonanza e anche, seppure in forma irrigidita, il sistema delle *kenningar*, nonché la rigida suddivisione sillabica. La rima finale è invece dovuta all'influsso della poesia e del canto popolare, a loro volta ispirati dal continente. Inoltre, in netto contrasto con la poesia scaldica, le *rímur*, lunghe in media da quaranta a cinquanta strofe, sono destinate al canto (e qualche volta accompagnano la danza). Questa forma dominerà la poesia popolare islandese fino ai primi decenni del secolo XIX. La poesia delle *rímur* trae i suoi soggetti dalle saghe islandesi; in primo luogo dalle « saghe dei tempi antichi » ricche, nonostante la loro trama a tratti ingarbugliata e spesso avventurosa, di motivi antichissimi; inoltre dalle storie cavalleresche tradotte da fonti romanze, le cosiddette « saghe inventate », e cioè narrazioni fiabesche, sorte a centinaia a partire dal secolo XIV; e infine dalle saghe sulle famiglie islandesi in cui il racconto si sviluppa attorno a un nucleo storico (come avviene, per esempio, nella *Grettirsaga*).

La nuova poesia delle *rímur* si è sviluppata fin quasi ai nostri giorni e ha vissuto un periodo di massimo rigoglio all'inizio del secolo XIX, con la comparsa dei poeti Sigurður Breiðfjörð (1798-1846) e Hjálmar Jónsson frá Bólu (Bólu Hjálmar, 1796-1875). Il capolavoro di Breiðfjörð, le *Núma rímur*, che si rifanno a un romanzo del francese J.P. C. Florian (1786), trattano eventi della storia piú antica di Roma, a partire dal ratto delle sabine.

La maggior parte della poesia delle *rímur* non regge certo a una rigorosa valutazione critica. Peraltro essa ha soddisfatto per secoli alla fame di racconti del popolo. Si tenga conto inoltre che non pochi tra i temi delle saghe ci sono pervenuti soltanto in forma di *rima*. I nessi tematici delle *rímur* non sono stati ancora sufficientemente studiati caso per caso, né è ancora stato completamente chiarito il loro significato. Non si dimentichi tuttavia che secondo il computo dell'islandese Björn K. Thórólfsson ci sono pervenuti piú di mille cicli di *rímur*, di cui solo una parte è stata pubblicata. Molte, ma non tutte le *rímur* che conosciamo, sono state tramandate oralmente e solo piú tardi fissate per iscritto. Nella biblioteca nazionale di Reykjavík si trovano ancora numerose trascrizioni di *rímur* risalenti a secoli diversi. Le particolarità della poesia delle *rímur* spiegano la scarsa diffusione in Islanda, a differenza di quanto è avvenuto negli

altri paesi scandinavi, delle ballate lunghe che in origine (e nelle Färöer ancora oggi) dovevano accompagnare la danza. È vero, conosciamo circa cento ballate islandesi, che vengono per lo piú definite con l'espressione danese di *Folkeviser* (canti popolari) oppure con l'espressione islandese, non del tutto adatta, di *Fornkvæði* (canti antichi). Ma esse trattano per la maggior parte soggetti stranieri (in genere danesi) e rispecchiano condizioni piú antiche delle parallele ballate danesi che sono state trascritte in epoca piú tarda.

Paralisi e sviluppo

Verso la fine del secolo XVIII, quando i movimenti spirituali dell'illuminismo, dello «Sturm und Drang» e del primo classicismo determinano, sul continente, una nuova fioritura letteraria, l'Islanda ha ormai raggiunto il punto piú basso della sua storia economica. Nell'ultimo quarto del secolo essa viene colpita da gravi epidemie e da catastrofiche eruzioni vulcaniche e, in seguito alla forte riduzione del suo commercio, s'immiserisce. L'*Allding*, che per secoli era stato un centro di attività politica, sociale e culturale, è ancora formalmente operante ma ha ormai perduto quasi tutta la sua importanza, tanto che nel 1800 viene chiuso.

In Islanda non si è avuta alcuna centralizzazione urbanistica. Sono abitati solo i territori costieri e le valli di alcuni fiumi, mentre i «nuclei di abitazione» consistono per lo piú in fattorie isolate, e questo ostacola la formazione di centri culturali. Accenni a uno sviluppo culturale si manifestano tutt'al piú nelle due sedi vescovili, munite di tipografie, oppure nella scuola di latino che sorge presso la sede del governatore danese. L'interno del paese, che al tempo delle saghe era ben conosciuto e solcato da numerose piste, è ormai sistematicamente evitato e non solo a causa dei suoi deserti di sabbia e di lava ma anche per timore di esseri non umani e all'uomo ostili.

Ciò che sul continente viene chiamato «spirito dell'illuminismo» si afferma in Islanda sotto forme e modi diversi: soprattutto attraverso l'intensificazione dello studio della letteratura locale (come avviene d'altronde negli altri paesi scandinavi), attraverso la vivace attività di traduzione e attraverso la «scoperta» del paese. La descrizione di viaggi, del tutto attendibile e concreta nonché eccellente per metodo, di Eggert Ólafsson (1726-1768) e di Bjarni Pálsson (1719-1779), *Reise igiennem Island* (apparsa nel 1772 in lingua danese e, nello stesso anno, in traduzione tedesca) costituisce ancor oggi un prezioso manuale sulla geografia, la geologia, la storia e la struttura statale e amministrativa del paese nonché sul carattere, costumi e attività dei suoi abitanti. Questo libro darà un valido contributo alla scoperta dell'Islanda da parte degli islandesi che, grazie al suo influsso, riprenderanno a frequentare gli altipiani dell'interno, cosí a lungo evitati, e a ripercorrere le tracce degli antichi sentieri che univano un tempo il nord al sud del paese. Il valore concretamente «illuministico» dell'opera risulta evidente ove la si paragoni alle fantasticherie fino allora circolanti sull'Islanda, specie nelle opere straniere. L'interesse per la letteratura norreno-islandese, ormai risvegliatosi in Scandinavia, contagia l'isola. Ora anche in Islanda si stampano edizioni delle opere antiche e si compilano dizionari, gettando le basi di uno studio critico della letteratura antica. Il vivo interesse per il passato letterario del paese porta alla fondazione del primo circolo e delle prime riviste letterarie islandesi (a partire dal 1773). La rivista *Skírnir*, fondata nel 1827, organo della «Bókmenntafélag Islands» (Società letteraria islandese), ancora attiva ai giorni nostri, è tuttora una delle piú importanti riviste scientifico-letterarie dell'Europa settentrionale. Contemporanea a questa pubblicistica critica (intesa in senso lato), e per lo piú opera delle stesse persone che la coltivano, inizia anche una vivace attività di traduzione, che raggiunge il suo apice con le versioni prosastiche di Omero (apparse tra il 1829 e il 1855) a opera di Sveinbjörn Egilsson (1791-1852). A questo punto le basi per lo sviluppo della letteratura islandese nel corso ulteriore del secolo XIX sono state gettate. Come nella maggior parte degli stati minori d'Europa, che all'inizio del secolo non hanno ancora raggiunto l'indipendenza, anche in Islanda lo sviluppo della poesia nazionale procede di pari passo con i movimenti per l'autonomia politica. In Islanda, dove già il movimento illuminista aveva assunto una precisa intonazione nazionale, anche le idee romantiche dei giovani autori islandesi passano attraverso il filtro di questo sentimento. Sebbene gli scrittori romantici esprimano talvolta sentimenti anti-danesi, la coscienza del comune passato scandinavo riesce spesso a vincere il particolarismo locale. Essi s'ispirano soprattutto alle letterature tedesca, inglese, scandinava, mentre le loro aspirazioni politiche trovano comprensione e incoraggiamento all'estero, soprattutto in Konrad Mauer di Monaco, il quale non solo promuove una grande raccolta di fiabe popolari e saghe islandesi, ma aiuta anche concretamente il linguista e storico letterario Jón Sigurðsson (1811-1879) nella sua lotta per l'indipendenza dell'isola. Nell'anno 1845 il parlamento viene riaperto e nel 1874 l'Islanda ottiene la sua prima costituzione autonoma, primo passo sulla via della completa separazione dalla Danimarca, che avverrà nel 1943.

Dalla metà del secolo XIX in poi non si può piú parlare d'isolamento. Ora l'Islanda orienta il suo sviluppo letterario anche sulle correnti che dominano nel continente. Nell'ultimo quarto del secolo XIX la letteratura islandese risente dello stile realista e naturalista. La forma piú coltivata è quella del romanzo, ma l'antica tradizione delle *rímur* risorge in versi epici e piú spesso acutamente satirici d'intonazione modernistica. In questo periodo, molte compagnie di dilettanti mettono in scena drammi stranieri ed elaborano scenicamente soggetti locali; da questi tentativi si sviluppa un teatro islandese che ha il suo primo autore di rilievo in Jóhan Sigurjónsson (1880-1919). Ciò nonostante, ancor oggi nei cartelloni del Teatro Nazionale di Reykjavík prevalgono le traduzioni di opere straniere.

Tra due epoche

Per la particolare struttura sociale del paese, i nuovi movimenti culturali assumono in Islanda tratti specifici. Il naturalismo europeo del tardo secolo XIX si sviluppa in stretto rapporto col processo d'industrializzazione. In Islanda invece grandi centri industriali sorgeranno solo durante il secolo XX e soprattutto negli ultimi decenni. Lo

sviluppo sociale che, sul continente, ha richiesto circa due secoli, si sta dunque compiendo nell'isola a tappe forzate. La fuga dalle campagne è oggi un problema particolarmente acuto in Islanda (dei circa 170.000 abitanti, piú del quaranta per cento vive nella sola capitale Reykjavík), ma ciò non toglie che la maggior parte degli islandesi mantengano stretti rapporti con esse, date le loro origini. Fino a oggi comunque non si è ancora avuta una rottura tra l'antica cultura contadina del paese e le attuali forme di vita, anche modernissime. Presente e passato, antica e nuova letteratura continuano a convivere fianco a fianco.

La lingua odierna, come abbiamo detto, differisce talmente poco da quella delle saghe che l'islandese medio può leggere senza difficoltà almeno le opere in prosa dell'antica letteratura norrena. Inoltre essa è quasi totalmente priva di parole straniere grazie alla gelosa cura con cui è stata coltivata. Non si dimentichi che quasi tutti gli islandesi conoscono a fondo le saghe, e che gli eventi in esse narrati risvegliano ancora un'eco profonda nella coscienza del popolo. Per l'islandese moderno continua a essere ovvio il sentimento della stirpe, del clan, il senso della gelosa appartenenza, anche ideale, alla famiglia, tutti tratti che caratterizzarono l'antica società islandese; si può dire che ogni abitante dell'isola è in grado di ricostruire attraverso i secoli la storia della propria famiglia e di raggiungere nel proprio albero genealogico qualche eroe del tempo delle saghe o della prima immigrazione del IX secolo.

Tenendo conto di questa situazione non vi è da meravigliarsi se in Islanda l'interesse per i problemi storici e letterari non è confinato a una ristretta cerchia di persone colte ma coinvolge quasi tutta la popolazione. La sua intensità si rispecchia nella produzione libraria dell'isola, eccezionalmente alta e tale da non temere confronti anche sul piano quantitativo. Anche all'esercizio attivo della letteratura partecipano tutte le componenti della popolazione. Molti tra i poeti e gli scrittori di oggi provengono da famiglie contadine. Un esempio tipico è il poeta Stephan G. Stephansson (1853-1927), emigrato all'età di vent'anni in America, dove ha lavorato come contadino fino alla fine dei suoi giorni, e che è ritornato in patria per una breve visita solo dieci anni prima della sua morte. La lingua di Stephansson (che ha affrontato anche temi moderni, come dimostra il ciclo di poesie pacifiste sulla prima guerra mondiale) è ricca d'immagini potenti; la sua lirica è rimasta profondamente legata al paesaggio islandese.

Nonostante il rapporto con l'antica letteratura, quella moderna si astiene da ogni affettato arcaismo. L'espressività della lingua, il senso sviluppato dell'ironia (particolarmente accentuato in Thórbergur Thorðarson), il gusto dell'improvvisazione (che si esprime ancor oggi nelle estemporanee gare poetiche in cui vengono usati metri complessi, ispirati dall'antica poesia scaldica) e un sobrio realismo (che già abbiamo apprezzato nelle saghe), costituiscono le basi di un'esemplare cultura letteraria popolare. Tuttavia, data la scarsa conoscenza che si ha all'estero sia dell'Islanda sia degli islandesi, poche sono state fino a oggi le traduzioni da questa letteratura. Anche per tale ragione alcuni autori, come Gunnar Gunnarsson (n. 1889), Guðmundur Kamban (1888-1945) e Kristmann Guðmundsson (n. 1901) si sono rivolti ad altre lingue, soprattutto al danese o al norvegese. Tra gli

scrittori moderni rimasti fedeli all'islandese l'unico che sia riuscito a ottenere notorietà all'estero è Halldór Kiljan Laxness (n. 1902), premio Nobel per il 1955.

Oggi alcuni sintomi fanno presagire un prossimo mutamento nel rapporto delle nuove generazioni con il passato e in particolare con la sua antica poesia. Solo i prossimi decenni ci faranno sapere se, in una Islanda caratterizzata da un intenso processo d'industrializzazione e da un forte movimento di inurbazione, l'amore per la letteratura e l'interesse per le questioni a essa relative riusciranno a sopravvivere e a svolgere ancora un'importante funzione in tutti gli strati della popolazione.

Kurt Schier

LETTERATURE SCANDINAVE

Sotto il profilo linguistico, la letteratura dell'intera area germanica settentrionale si presenta articolata in sei lingue letterarie: svedese, danese, norvegese (nei suoi due gruppi linguistici *bokmål* e *nynorsk*), islandese e feroense (delle isole Färöer). Sono forme particolari, sorte dalla spontanea disciplina e dall'evoluzione di quel dialetto che veniva disgregandosi verso la fine del secolo XI, e che differenziava sí i popoli germanici settentrionali da quelli occidentali e orientali, ma era tuttavia il mezzo con cui essi potevano comprendersi tra loro. Possono comprendersi ancor oggi (ma solo oralmente) persone di lingua svedese, danese o norvegese, sebbene in ciò abbia la sua parte il generale livello culturale. Per quel che riguarda la conoscenza dell'una o dell'altra letteratura limitrofa, è l'insegnamento scolastico a porne i fondamenti prescrivendo antologiche letture nelle rispettive lingue originali. Ciò nonostante, con rincrescimento di quanti perseguono una politica culturale comune alla Scandinavia, gli adulti — anche a dispetto dei mezzi pubblici d'informazione e d'istruzione — assimilano la letteratura degli altri paesi nordici soltanto nella misura in cui essa viene tradotta. Molto lontana da un'immediata e generale comprensibilità rimane intanto la letteratura in norvegese-nynorsk. È dal XIX secolo che questa lingua cerca di riprendere l'antica e contrastata tendenza dei singoli dialetti norvegesi a divenire lingua letteraria, e insieme di opporsi al dominio della «lingua dell'impero» dano-norvegese. Essa ha necessariamente accentuato le differenze tra il germanico settentrionale e il gruppo dano-svedese che, a partire dall'anno 1000, si era staccato — in quanto gruppo orientale — dal germanico nord-occidentale che comprendeva il norvegese-islandese.

Nella direzione opposta — che porta dalla propria lingua all'adozione di un'altra (maggiore) lingua scandinava — si mossero invece quegli autori islandesi e feroensi che, come Guðmundsson, si servirono del norvegese, o, come Gunnarsson e Kamban, del danese, per assicurare una maggiore diffusione alle loro opere. Ma non c'è dubbio che il neoislandese, al pari del feroense, sia di gran lunga piú antiquato ed eterogeneo del norvegese-nynorsk.

Sfondo storico

Un apprezzamento storico delle letterature scandinave presuppone almeno la conoscenza di quegli avvenimenti storici che ebbero una particolare ripercussione sulla coscienza nazionale e internazionale dei popoli scandinavi. Rientrano in questo quadro la formazione di regni unitari sotto una dinastia predominante; l'alterna egemonia di tali regni sulla Scandinavia con l'aggregazione di territori o di interi regni, appartenenti a popoli vicini; l'espansione progressiva d'un impero divenuto grande potenza europea; la perdita d'una tale dimensione e funzione sovrascandinava in conseguenza di cessioni territoriali; la riconquistata indipendenza della Norvegia nell'età moderna; gli sforzi per una maggiore cooperazione fra i tre regni autonomi che oggi si estendono su quasi tutta la regione scandinava.

La Danimarca era diventata nel X secolo un regno unitario. Sotto la regina Margherita, nel XIV secolo, vi furono congiunte la Norvegia, che restò unita fino al 1814, e la Svezia, che se ne staccò nel 1523. Il regno danese-norvegese, potentissimo agli inizi del secolo XVII, perdette nel 1645 e nel 1658 — dopo alcune sfortunate guerre con la Svezia — vasti territori come Gotland e Schonen. La Danimarca, postasi al fianco della Francia in seguito agli attacchi inglesi (1801 e 1807), trascinata quindi nelle guerre napoleoniche, dovette cedere alla Svezia, con la pace di Kiel del 1814, la Norvegia, ottenendo in cambio la Pomerania svedese e poi il Lauenburg.

Tra i sovrani che saldarono con stretti vincoli i piccoli regni autonomi di Norvegia, i piú famosi sono Harald Bellachioma (860-933), Olaf Tryggvason (995-1000), che introdusse il cristianesimo, e — dopo un secolo di guerre intestine — Haakon Haakonssön (1217-1263). Nel 1319 la Norvegia venne unita alla Svezia sotto il re svedese Magnus Eriksson, e nel 1397, con l'unione sancita dall'assemblea di Kalmar, ebbe inizio quel connubio con la Danimarca che sarebbe durato oltre quattro secoli e le cui conseguenze spirituali sarebbero state determinanti nella storia norvegese. L'annessione della Norvegia alla Svezia, imposta dal maresciallo Bernadotte (come vedremo), provocò la violenta reazione della Norvegia. L'assemblea costituente riunita a Eidsvold proclamò l'indipendenza della Norvegia, ma la Svezia le strappò con la forza il riconoscimento dei trattati della pace di Kiel. Solo nel 1905 la Norvegia ottenne lo scioglimento di quella nuova unione eleggendo re di Norvegia il principe Carlo di Danimarca col nome di Haakon VII.

Quanto alla Svezia, la realizzazione della sua unità cominciò sotto la dinastia dei Folkunghi nel XIII e XIV secolo. Ma il processo unitario s'interruppe dal 1371 al 1471, allorché il titolo regale passò agli stranieri, da Margherita di Danimarca a Enrico di Pomerania, mentre nelle città della Svezia — come pure nel resto della Scandinavia — si faceva sentire sempre piú l'influenza dei commercianti tedeschi della lega anseatica. L'unione con la Danimarca, imposta con la violenza a onta delle aspirazioni nazionali, ebbe fine con la lotta di liberazione intrapresa da Gustavo Vasa (1523-1560), che ridiede alla Svezia la sua indipendenza. Durante il XVII secolo, sotto la guida di Gustavo Adolfo II e del suo ministro Axel Oxenstierna, questo regno avanzò nel novero delle grandi potenze europee, finché, sotto Carlo XII, per le avverse vicende della grande guerra nordica culminata nella battaglia di Poltava (1709), la situazione si capovolse e la Svezia, dopo la morte di Carlo, dovette cedere gran parte dei suoi territori a oriente del Baltico. La cosiddetta epoca della libertà rappresentò invero un indebolimento del potere monarchico a causa delle accanite lotte tra i partiti; ciò nondimeno, verso la fine del Settecento, sotto il regno di Gustavo III (1771-1792) rappresentante del dispotismo illuminato, le arti e la letteratura prosperarono. L'ex generale e maresciallo francese Jean-Baptiste Bernadotte, avendo esercitato di fatto il potere politico quale principe ereditario svedese già negli ultimi anni del regno di Carlo XIII, e provocata l'unione del 1814 con la Norvegia, fu, dal 1818 al 1844, col nome di Carlo XIV, il primo esponente della nuova casa regnante di Svezia; s'iniziava con questa dinastia la rapida industrializzazione del paese e la sua trasformazione in uno stato sociale caratterizzato da un crescente progresso democratico.

Lo storico della letteratura deve tenere sempre presenti questi mutamenti della geografia politica, perché da essi dipende la giusta attribuzione alle diverse letterature degli autori appartenenti a epoche a noi meno vicine; un errore potrebbe urtare il sentimento nazionale di uno dei popoli scandinavi. Il *Dizionario biografico norvegese*, che si pubblica dal 1923, prende già in considerazione le regioni colonizzate dalla Norvegia a partire dall'epoca della colonizzazione stessa, ma soltanto per il tempo in cui esse fecero parte effettivamente del regno di Norvegia; l'Islanda, le isole Färöer e la Groenlandia fino al 1537. Mentre da un lato vi si fanno valere certi diritti nei confronti della Danimarca, dall'altro si evitano determinati abusi e usurpazioni. La ricerca storico-letteraria in Norvegia e in Danimarca si studia di non dare eccessivo rilievo alla questione dell'origine dei poeti norvegesi durante il periodo dano-norvegese; cosí Holberg, che pure nacque in Norvegia, appartiene senz'altro alla storia della letteratura danese. D'altra parte anche la storia della letteratura norvegese vanta dei diritti su di lui. In questo modo egli e alcuni altri autori hanno, per cosí dire, una duplice sopravvivenza.

A eccezione della moderna letteratura islandese, il cui singolare svolgimento ha ragioni prevalentemente politiche e geografiche, la letteratura scandinava è sorta dal diretto confronto tra le ripercussioni di movimenti europei e quelle delle forze nazionali. Allo spirito dell'Occidente il Nord si aprí e sempre piú intimamente si legò con l'introduzione del cristianesimo e della riforma, col rinascimento, con l'illuminismo e il romanticismo, infine coi prodromi del realismo (accettandone i princípi piuttosto che arricchendoli); l'influsso del Nord mosse al contrario da alcune singole personalità di grande rilievo (Swedenborg, Kierkegaard, Andersen), aumentò prodigiosamente verso la fine del XIX secolo manifestandosi ancor piú che nella lirica, difficilmente traducibile in ogni caso, nel dramma (Holberg, Ibsen, Bjørnson, Strindberg, Hj. Bergman) e nella narrativa moderna (Jacobsen, Andersen Nexö, Hamsun, Undset, Lagerlöf).

Svolgimento spirituale

La penetrazione del cristianesimo soppiantò nella Scandinavia, come dovunque, non solo la vecchia fede religiosa ma altresí la vecchia cultura o si amalgamò con essa in proporzioni che sono tuttora oggetto di controversia. La cristianizzazione portò con sé la lingua latina, rendendo almeno gli strati intellettuali dei popoli convertiti partecipi della civiltà latina e del suo patrimonio letterario. Non è trascurabile, infatti, il contributo originale della Scandinavia alla letteratura e alla scienza latina del medioevo. Ciò che a quel tempo fu scritto nella lingua nazionale è poca cosa rispetto alle innumerevoli agiografie, cronache e annali, o alle opere di Petrus de Dacia (1235?-1289) o di Saxo Grammaticus (1150?-1220) con i suoi *Gesta Danorum*. Ma è pur vero che gli antichi codici rurali danesi e svedesi costituiscono testimonianze preziose del diritto avito, non importato da Roma. Il modello della poesia latina fecondava d'altro canto la letteratura autoctona nella sua lenta e graduale espansione; e cosí si chiudeva per la prima volta quel ciclo alterno di sovrapposizione, di acclimatazione, di autonoma affermazione e di consapevole reazione, che caratterizza i rapporti non solo culturali ma anche storico-politici tra i popoli.

Ma poiché il cristianesimo nel Nord si affermò molto piú tardi che nelle altre regioni europee, vi risultò notevolmente ridotto il distacco cronologico tra la sua affermazione e i primi germogli della civiltà cortese medioevale. Se il cristianesimo aveva cozzato all'inizio contro un mondo morale e religioso sostanzialmente opposto, ora però gli ideali della cavalleria coincidevano con quelli analoghi del costume vichingo. Quando il re norvegese Haakon Haakonssön ordina la traduzione della poesia cavalleresca francese, e le epopee cortesi appaiono nella veste familiare delle antiche saghe germaniche settentrionali, noi ci troviamo ancora di fronte a un atteggiamento caratteristico della poesia nordica rispetto a quella europea in senso lato.

Anche la riforma divenne un banco di prova per la lingua letteraria. Già nel tramonto del medioevo, con le schiere dei commercianti e degli artigiani tedeschi economicamente e culturalmente piú progrediti, si era riversata sulla Scandinavia una possente fiumana di vocaboli e di costrutti sintattici basso-tedeschi; tanto piú dobbiamo apprezzare le magistrali traduzioni del Nuovo Testamento e poi di tutta la Bibbia compiute dai riformatori svedesi, quanto piú essi seppero arginare il deterioramento e l'ibridismo linguistico provocato da elementi danesi e tedeschi. La traduzione svedese della Bibbia — pubblicata nel 1541 — presentò uno svedese eccellente, solenne, filologicamente depurato e al tempo stesso espressivo: l'ortografia, il lessico e la costruzione potevano e dovevano imporsi come prototipi di uno stile normativo e unificativo. Anche la traduzione danese della Bibbia — apparsa nel 1550 per disposizione di Cristiano III, a coronamento delle precedenti versioni parziali di Christian Pedersen, di Hans Tausen e d'altri — costituí per la Danimarca il piú significativo avvenimento linguistico dell'epoca. L'insuperabile modello di Lutero, da cui tanto avevano imparato i riformatori scandinavi (Tausen e altri interpreti si servirono anche della traduzione tedesca di Lutero), non giunse a rafforzare la già cospicua partecipazione del tedesco alle lingue scandinave fino a soffocarle sul piano letterario. Piuttosto, esso restò operante su un piano metodologico. Ciò che nel Nord incontrò sostenitori autorevoli e originali fu appunto la concezione luterana del tradurre in generale, e della missione di una Bibbia scritta nella lingua del popolo in particolare. Il fatto che Svezia e Danimarca riuscissero nell'età della riforma ad affermare la propria originalità — seppure con diverse subordinazioni su questioni di secondaria importanza — è tanto piú apprezzabile ove si consideri che la gioventú scandinava di quel tempo riceveva la sua educazione dalle università tedesche, cercando di scansare sia i paesi cattolici sia quelli riformati. La grande massa delle pubblicazioni luterane destinate a usi religiosi veniva diffusa in Scandinavia con ritocchi pressoché insignificanti. Ma mentre gli innari, da principio, contenevano ancora numerose traduzioni dal tedesco o rifacimenti di vecchi testi cattolici, non tardarono a svilupparsi i corali originariamente danesi e svedesi; infatti le raccolte di inni sacri hanno sempre avuto una funzione rilevante e fortemente attiva nella storia della lirica scandinava.

Rispetto al movimento ecclesiastico della riforma, l'umanesimo ebbe invece una scarsa incidenza sullo sviluppo dello spirito scandinavo. Ma per mezzo suo s'innalzò, a esempio, il livello dell'istruzione classica in Danimarca, e il latino dei dotti riguadagnò purezza e nobiltà. Di una simile eleganza nella lingua diedero prova in quell'epoca anche certe traduzioni in lingua danese che fecero progredire la coscienza nazionale, come la traduzione di A.S. Vedel (1542-1616) dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus e quella della *Heimskringla* — l'opera storica medioevale dell'islandese Snorri Sturluson — compiuta dallo scrittore norvegese Peder Clausson (1545-1614), che con tale pellegrinaggio *ad fontes* esortò la sua patria politicamente avvilita a conoscere i fasti della sua storia.

Il secolo XVII fu dominato interamente dal classicismo anche nei paesi scandinavi. Temi, motivi e forme della poesia dotta di quest'epoca non ebbero quasi piú nulla in comune con quelli dell'era precedente. Ma in seguito, col diffondersi dell'illuminismo, nacque nel Nord una letteratura che — anche riguardo alla lingua — segna l'inizio della moderna poesia scandinava, in quanto comprende i primi «classici» e, nel suo complesso, è largamente accessibile anche ai nostri giorni. Lo svedese Olof Dalin (1708-1763), pubblicando nel dicembre 1732, appena ventiquattrenne, il primo numero della sua rivista *L'Argo svedese*, si valse dei principali modelli stranieri. Non tanto il contenuto polemicamente attuale, quanto piuttosto lo stile agile e disinvolto, l'umore giocoso e la descrizione frizzante e insieme acuta dei contemporanei, riuscirono a scuotere tutta la Svezia e a sollecitarne l'attenzione. La sua prosa ebbe effetti rivoluzionari. Minor successo ebbe invece il tentativo di Dalin di creare opere svedesi originali da contrapporre all'epos e al teatro classicistico francese. Quel che di durevole la Svezia produsse nel Settecento appartiene infatti alla lirica. Eccezionale è il tesoro dei canti lasciatici da Carl Michael Bellman (1740-1795). La critica recente ha messo a nudo le profonde radici spirituali e artistiche che lo avvinsero al suo tempo, mentre prima egli passava unicamente per un genio «isolato». In senso borghese, Bellman ha rappresentato naturalmente il naufragio di un'esistenza, restando un uomo tormentato dalla povertà e dalla tisi fin negli ultimi anni della

sua vita. Là dove Bellman si assoggettò alle convenzioni correnti del suo tempo non oltrepassò il livello della mediocrità. Ma la sua vera grandezza è nella melodiosa lirica di società (effusioni di festose atmosfere, omaggi a una bella donna, elogio dell'amicizia); e tutto ciò che gli suggerirono l'attimo fuggente e le ebbrezze del bere è diventato retaggio immortale della Svezia.

Anche la moderna letteratura danese deriva dal XVIII secolo. Essa incominciò a sbocciare appena superate le conseguenze della grande guerra nordica. La lingua danese si adeguò presto alle tendenze di quell'epoca ambivalente, assimilando dapprima le correnti ideali sprigionatesi dalla filosofia di Leibniz, poi quelle piú sentimentali e irrazionali, post-classicistiche e preromantiche, rappresentate da Voltaire da un lato e da Klopstock, da Herder e dai poeti dello « Sturm und Drang » dall'altro. Il nome indimenticabile nella letteratura dano-norvegese della prima metà del Settecento è quello di Ludvig Holberg (1684-1754). Le sue trentadue commedie, sebbene in origine fossero destinate solamente ad arricchire il cartellone del nuovo Teatro Danese di Copenaghen, e benché costituiscano solo una parte della produzione letteraria dell'autore, vennero presto rappresentate anche oltre i confini della Danimarca, costituendo pur sempre il nucleo del repertorio drammatico danese.

Il secondo grande nome — quello di Johannes Ewald (1743-1781) — ebbe scarsa risonanza all'estero; tuttavia alcuni dei suoi poemi gli assicurarono presso i connazionali la fama di maggior lirico danese. Come di Holberg non si possono ignorare i prevalenti modelli francesi, cosí Ewald diventa pienamente comprensibile nella sua qualità di alunno di Klopstock. Trasferitosi a Copenaghen nel 1751, Klopstock aveva formato intorno a sé un cenacolo di artisti tedeschi che divenne arbitro nel campo letterario. Nei danesi e nei norvegesi sensibili ai valori nazionali, questa intrusione culturale suscitò non lievi risentimenti. Ecco perché all'« età di Klopstock » successe il periodo delle associazioni letterarie danesi con intendimenti nazionali, nonché della « Società Norvegese » di Copenaghen, alla quale si associarono anche singoli danesi. Questa società — fondata nel 1772 — testimoniò il risveglio dell'autocoscienza dei norvegesi, i quali sentivano ormai il peso della propria dipendenza culturale dalla Danimarca e cercavano di liberarsene. Dei dieci o dodici poeti che fecero parte di quest'associazione a sfondo patriottico, dev'essere menzionato J.H. Wessel (1742-1785), autore della parodia *Amore senza calze* (1772) contro le pessime imitazioni del dramma francese: perché è con lui, con Holberg e pochi altri che la letteratura norvegese ritornò ad affermarsi piú energicamente accanto a quella danese e alla svedese.

Il rivolgimento letterario iniziato nel 1802 a Copenaghen da Henrik Steffens (1773-1845) — dopo quattro anni di studio in Germania — con le sue lezioni sulla scuola romantica, sui fondamenti filosofici e sul messaggio poetico del romanticismo, insieme alla lirica e alla poesia drammatica del suo discepolo Adam Oehlenschläger (1779-1850), significarono per la Danimarca ben piú che un nuovo e semplice orientamento alla moda. La storiografia letteraria parla dei decenni successivi al 1802 come di « età d'oro », perché nella coscienza della spiritualità danese la relativa concordanza di molti poeti in una linea programmatica vale in fondo meno dell'armoniosa pienezza dei talenti rivelatisi

in quel tempo (Oehlenschläger, Ingemann, Hauch, Blicher, Grundtvig, Heiberg, Kierkegaard, Andersen). Non c'è dubbio che anche in Oehlenschläger e nei suoi contemporanei siano riconoscibili elementi romantici consueti nelle concezioni tedesche; nondimeno già la prima generazione, che era stata stimolata da Steffens, andava mutando il proprio atteggiamento riguardo all'estetica tedesca da lui proclamata, voltando le spalle persino al medioevo e alla remota antichità germanica. La critica danese fa talvolta distinzione tra romanticismo e « maniera » romantica, fissandone il confine nell'anno 1824, allorché con un saggio di Heiberg (1791-1860) la filosofia hegeliana fece il suo ingresso in Danimarca.

In Svezia le cure rivolte da Gustavo III verso la fine del Settecento alla letteratura, al teatro e alle arti, che egli coltivò anzi personalmente con notevole talento, pur seguendo in ciò il modello di Parigi e di Versailles, continuarono a dare i loro frutti per un'intera generazione (Kellgren, Leopold, Anna Maria Lenngren). Il tardo classicismo si esaurí in Svezia solo al principio dell'Ottocento, e l'apogeo del romanticismo (Atterbom, Geijer, Tegnér) vi ebbe una durata particolarmente breve. I sintomi di un accostamento piuttosto risoluto alla cosiddetta vita reale (Almqvist, Fredrika Bremer, Runeberg) si fecero sentire già negli anni tra il 1830 e il 1840.

La rimeditazione tipicamente romantica dei caratteri nazionali e popolari fecondò naturalmente, piú d'ogni altra, la poesia norvegese, che ora, dopo il riscatto politico, si assumeva il compito di riplasmare anche spiritualmente la nazione. Essa è legata al nome dei poeti Henrik Wergeland (1808-1845) e Johan Welhaven (1807-1873), e si ritrova nelle opere giovanili di Henrik Ibsen (1828-1906) e Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910). Nel complesso del « romanticismo nazionale » norvegese rientrano inoltre sia l'opera filologica di Ivar Aasen (1813-1896), che con la sua grammatica, col suo vocabolario e con le sue analisi dei testi creò il *landsmål* (ossia la lingua letteraria neo-norvegese), sia quella di Knud Knudsen (1812-1895), il quale accelerò la « norvegizzazione » della lingua dano-norvegese già intrapresa dai poeti, accogliendo in questa lingua letteraria numerose parole tipicamente norvegesi, con assidua fatica di riformatore, ed elevando a dignità di norma la lingua parlata dai cittadini colti della Norvegia. Furono cosí delineate due differenti vie verso una letteratura nazionale norvegese; e la decisione per una di esse, oppure per una terza soluzione intermedia, divenne uno dei temi fondamentali della discussione sulla cultura in Norvegia. Gli scrittori di quell'epoca ricca di responsabilità letterarie non disdegnarono certo i sussidi della filologia. Efficace fu l'influsso esercitato dal patrimonio favolistico norvegese, raccolto e ordinato da Peter Asbjørnsen (1812-1885) e Jörgen Moe (1813-1882), sulle strutture della prosa d'arte. Questo effetto determinante non provenne soltanto dai molti vocaboli antichi contenuti in quella miniera narrativa, ma anche dalla costruzione del periodo, che rivelò una fluidità di stile, una limpidezza espressiva e una discorsività veramente esemplari. Gli impulsi nazionali, ideali e meramente linguistici, che pur oltre la metà del secolo gli scrittori di Norvegia dovevano ancora assimilare e disciplinare, preservarono la letteratura norvegese dal rilassamento ormai percettibile nelle letterature danese e svedese. Perché, accanto alle molte impetuose personalità dell'« età

d'oro » che pur nella concordia serbarono ciascuna fino in fondo la propria individuale vocazione, sviluppandosi in forme autonome e agendo anzi ben oltre il proprio tempo — come quelle di Hans Christian Andersen (1805-1875), di Nicolai-Frederik Severin Grundtvig (1783-1872), o di Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) — la maggioranza dei poeti danesi e svedesi tra il 1850 e il 1870 diede davvero l'impressione di una massa di epigoni.

Piú tardi, intorno al 1870, la poesia scandinava conobbe un nuovo periodo di originale vitalità. Il critico danese Georg Brandes (1842-1927), facendosi banditore di un'arte realistica e aperta alla discussione dei problemi attuali e vivi della libertà, trovò appassionati sostenitori. I poeti di quest'epoca non mutarono il corso della letteratura solamente nel Nord. Essi si posero alla testa dell'analogo movimento che interessò tutta l'Europa. Anche la Germania fu attirata sulla loro scia, accogliendo con entusiasmo i poeti norvegesi, danesi e svedesi, e aiutandoli a conseguire quella risonanza mondiale che non poteva derivargli dalle tribune relativamente anguste della loro patria. Dopo la ventata di entusiasmo che aveva esaltato tra gli altri i nomi di Ibsen, Bjørnson, Jacobsen e Strindberg, pochi furono i poeti scandinavi di valore nazionale che non abbiano raggiunto una fama internazionale. Il rivolgimento letterario di quei decenni si suole ancora definire — ricalcando il titolo di una raccolta di saggi pubblicata nel 1883 da Brandes — come una « corrente letteraria di rottura », nello spirito della modernità. Moderno era infatti il metodo che mirava a fornire un'immagine esatta del presente mediante l'analisi approfondita e spassionata delle tendenze contemporanee. Rotta e abbattuta fu la muraglia dietro cui si arroccavano le vecchie idee superate, puntellando il potere di una classe sociale dirigente paga del suo isolamento e ostinata nei suoi espedienti reazionari. La critica agli ordinamenti sociali, con cui gli « uomini della rivolta moderna » incitati da Brandes avevano sconvolto l'apparente ordine idillico della società, permise veramente in seguito — principalmente nella letteratura svedese degli ultimi anni del secolo — la ricomparsa piuttosto massiccia dell'elemento conservatore (Carl Gustaf Verner von Heidenstam, Oscar Levertin, Gustaf Fröding, Erik Axel Karlfeldt, Per Hallström, Selma Lagerlöf). Ma le posizioni « naturalistiche » della letteratura scandinava nel suo insieme, soprattutto nel campo della narrativa, si sono mantenute per buona parte del XX secolo. Si rasserenava piano piano il tetro umore dei « cieli brumosi »: linfe vitali scaturivano dalla natura e dal paesaggio natale (Knut Hamsun), nuove energie venivano dall'ammirazione per le grandiose figure del presente e del passato (Sigrid Undset), dall'affermazione del progresso della civiltà (Johannes V. Jensen) o dalla fiduciosa attesa di una palingenesi della società (Martin Andersen-Nexö, Harald Herdal, Hans Kirk, Martin Koch). Mentre i narratori disegnavano come cartografi — provincia per provincia — paesaggi e uomini del Nord, i frutti artistici prodotti dalla crisi dell'*Inferno* di Strindberg schiudevano al teatro drammatico in Europa paesaggi interiori fino allora ignoti, orizzonti spirituali di una sconvolgente ambiguità.

Il marasma provocato dalla prima guerra mondiale fu piú persistente in Danimarca e in Norvegia che in Svezia. La poesia dinamica e ottimistica, che all'inizio del secolo si era sbarazzata delle leziosaggini del decadentismo, soppiantando il culto astratto della bellezza e la religiosità misticizzante, a sua volta non seppe ora resistere a un'angoscia alimentata dalla sfiducia e che doveva condurre al pessimismo. La poesia danese e norvegese — ancora appassionatamente impegnata nell'incessante lotta per i problemi dell'attualità — perseverò nel riconoscimento dei sistemi tradizionali e nell'esplorazione di nuove spregiudicate ideologie (Kaj Munk, Martin A. Hansen, Hans Christian Branner, Christian Krogh, Sigurd Hoel, Arnulf Øverland). In tutti e tre i paesi, alla fine, l'egemonia esercitata dagli autori della borghesia o del mondo accademico è stata spezzata dagli esponenti della classe intellettuale operaia e contadina fattasi avanti nel corso di poche generazioni (ne sono esempio, per la Svezia, Eyvind Johnson, Ivar Lo-Johansson, Harry Martinson).

Il problema della periodizzazione

Lo svolgimento storico delle maggiori letterature nordiche è stato esposto in voluminose opere da studiosi norvegesi, danesi e svedesi che — ciascuno per il proprio paese — hanno applicato criteri e punti di vista prevalentemente cronologici. Considerazioni di natura estetica, formale, ideologica e sociologica vi si manifestano quali sussidi giovevoli alla classificazione, e solo in posizioni subordinate. Perciò l'edificio che ne risulta rivela ben poco dell'intrinseca sostanza poetica delle letterature in esame. Tanto nella storia della letteratura norvegese curata da Bull, Paasche, Winsnes e Houm, quanto in quella della letteratura danese di Petersen e Andersen (cominciata però ancor prima del 1930), ciò che risalta sopra tutto sono i titoli di capitoli come « Il secolo XVI », « Il secolo XVII », « Il secolo XVIII »: delimitazioni, cioè, che non hanno neppure un significato storico. Confini simili s'impongono nell'opera di Beill solo con l'anno 1814, una data che segna veramente un'epoca nella storia della Norvegia. Svolte analoghe contrassegnano la rivoluzione di febbraio del 1848 e lo scoppio della prima guerra mondiale. L'opera degli storici danesi si limita invece ad applicare il metodo dei decenni — tuttora molto in auge in Scandinavia — considerando come cesure imprescindibili solo le date del 1848 e del 1864. Questo principio metodologico, concettualmente elaborato e via via definito nei due ultimi decenni dell'Ottocento, era scaturito dal meditato convincimento che nella storia dell'evoluzione intellettuale la periodizzazione si dovesse basare naturalmente sulle « generazioni ». Si ammette cioè che uomini nati ed educati nello stesso tempo e con le stesse premesse di ordine spirituale, parlino anche la stessa lingua. Ma la citata storia della letteratura norvegese ha pure adottato, nelle sue parti conclusive, un metodo piú raffinato. Anche nella *Nuova storia illustrata della letteratura svedese* le epoche storiche, ormai definite in maniera piú specifica (l'epoca carolina, l'epoca della libertà, l'epoca gustaviana), sono state integrate (il romanticismo, il liberalismo) oppure suddivise secondo i nuovi criteri metodologici (il barocco dell'età carolina e il classicismo, il nuovo orientamento religioso e l'Innario del 1819). Ma anche qui i termini generazionali *Åttiotal och nittiotal* (gli anni ottanta e novanta del XIX secolo) conservano un loro incontestabile valore,

sottolineato del resto dalle nuove denominazioni relative agli « anni venti » e agli « anni trenta »: quelli, s'intende, del XX secolo. Sembra però che taluni moderni autori di storie letterarie o di monografie abbiano tentato di eludere queste inadeguate categorie cronologiche. Si potrebbero moltiplicare gli esempi di collusione tra procedimenti storico-culturali ed estetici da un lato, di penetrazione sociologica o contenutistica dall'altro. Ma questi accenni mostrano abbastanza quanto la periodizzazione nelle letterature nordiche sembri divergere da quella generalmente in uso per le letterature del continente, e fino a che punto l'una s'intrecci strettamente all'altra.

La Scandinavia e l'Europa

La maggior vicinanza con gli altri paesi europei ha assicurato alla Danimarca un vantaggio di tempo nella conoscenza e nell'utilizzazione delle culture straniere. Di frequente, anzi, essa ha fatto da intermediaria di quei beni culturali con la Norvegia e con la Svezia. Ma quando i movimenti letterari provenienti dall'estero cominciarono a operare con alterna rapidità sull'una o sull'altra delle letterature scandinave, ne vennero parecchie interferenze di diversa natura. Modi di pensare e concezioni artistiche, appartenenti in origine a epoche e paesi diversi, nei singoli paesi nordici si tramutarono via via in mode letterarie.

All'influsso francese, operante sino a tutto il XIV secolo, successe nel tardo medioevo una prima, massiccia penetrazione della cultura tedesca, in particolare di quella basso-tedesca. Piú tardi la riforma troncò i legami che ancora univano il Nord ai paesi cattolici come la Francia e l'Italia. L'influsso tedesco — ormai definitivamente alto-tedesco — restò vivo e profondo fino alla seconda metà del XVII secolo; le persone colte leggevano, parlavano e scrivevano per lo piú la lingua dell'ortodossia tedesca, del pietismo tedesco e della poesia tedesca, che a loro volta avevano rinsaldato i vincoli con la civiltà del rinascimento fiorita o diffusasi in Italia, in Francia e in Olanda. Verso la fine del Seicento, la cultura francese riprese il sopravvento nel Nord. Durante tutto il Settecento la Svezia fu dominata dallo spirito francese: un influsso che raggiunse il suo apice alla fine del secolo, sotto il regno di Gustavo III. Invece in Danimarca — come del resto in altri paesi europei — si era già infranta l'egemonia del classicismo francese giacché il paese aveva avuto parte immediata al prodigioso slancio della nuova poesia tedesca. Friedrich Gottlieb Klopstock, l'uomo a cui si doveva tale appassionata partecipazione, visse in Danimarca per diciannove anni. La « mania tedescheggiante » del pre-romanticismo danese venne spazzata via da un sincero e autentico spirito di resistenza; e solo allora fu aperta la via all'imminente e piú irresistibile ondata dell'influsso tedesco, quella cioè del romanticismo.

In Svezia, dopo che lo spirito di Weimar ebbe trionfato sul vecchio potere dell'illuminismo, gli impulsi provenienti direttamente dalla Germania poterono unirsi a quelli affini, benché trasformati, provenienti dalla Danimarca. Il risultato di questa sintesi fu appunto il romanticismo svedese che — a paragone con quello francese, tedesco o inglese — dà effetti armoniosi, agendo in senso accademico-borghese.

Intorno al 1840 il liberalismo provocò in Svezia una rottura, perfino ostentata, con le tendenze conservatrici. Alla cosiddetta « apertura moderna » impresse una nuova svolta il suo stesso iniziatore, Georg Brandes, riesaminando il proprio programma democratico ispirato al pensiero francese e inglese e dichiarando la propria fede nel radicalismo aristocratico di Nietzsche. Specialmente i poeti svedesi, ma anche alcuni danesi e norvegesi, vagheggiarono per qualche tempo il sogno del superuomo. Ma il disprezzo per le grandi masse altro non era, in sostanza, che una passeggera schermaglia di ripiegamento ideologico. In tutti i paesi scandinavi — seguendo l'esempio del danese Martin Andersen Nexö (1869-1954) — cominciò presto a fiorire la cosiddetta poesia operaia. Si dimostrò nel contempo come l'ideale eroico potesse bene immedesimarsi anche nel tipo dell'uomo intraprendente e infaticabile, che domina la vita coi mezzi della tecnica moderna. L'America del Nord divenne pertanto il nuovo ideale. Diversi tratti comuni univano del resto la Scandinavia a quel continente, tanto piú che l'emigrazione scandinava aveva notevolmente contribuito alla sua colonizzazione e al suo progresso.

Ora, sia i differenti itinerari percorsi dalla letteratura dano-norvegese e da quella svedese rispetto alla rimanente storia del pensiero europeo, sia l'indipendenza di queste letterature nei loro reciproci rapporti, sconsigliano dal dare di esse un'interpretazione univoca riducendole tutte a un comune principio. La fertilità o la sterilità di tali letterature, la reputazione mondiale o l'importanza puramente nazionale dei loro poeti, l'avanguardismo di questi o il loro carattere di epigoni, si potranno forse spiegare a sufficienza riguardo a singole epoche, ma non a secoli interi. Perché di rado, durante uno stesso periodo di tempo, le condizioni politiche generali sono state le medesime per tutti i paesi nordici. Sempre considerevoli furono invece le differenze sociali ed economiche; e anche le situazioni religiose si assomigliarono solo fino a un certo punto, dato che in tutti i paesi nordici sono sempre esistiti — accanto alla Chiesa di stato luterana — raggruppamenti religiosi con ordinamenti del tutto autonomi. La produzione letteraria della Scandinavia, considerata nel suo complesso, è la somma delle creazioni individuali. Ma la vita letteraria dei paesi scandinavi non rivela anche dei tratti generalmente identici?

Caratteri comuni

Il carattere « protestante » della poesia scandinava è stato, ed è, piú che una professione di fede religiosa. Esso si estende dall'opposizione ostinata del singolo di fronte a Dio e al mondo, dalla polemica di determinati gruppi contro l'ordinamento sociale esistente e contro altri gruppi, fino all'indulgente satira delle debolezze del prossimo. L'impegno politico degli « illuministi » consisteva ancora nella divulgazione didascalica di nozioni principalmente etiche. Per gli educatori popolari dell'Ottocento, la poesia — al pari della critica linguistica, dell'arte primitiva e dell'archeologia — rappresentò un mezzo per risvegliare la coscienza nazionale; ma lo sguardo si volse dal passato al presente e dal presente all'avvenire. I poeti non licenziarono mai dalla

scuola la loro nazione, che restò oggetto costante della loro critica. In Norvegia non vi fu quasi nessun problema che non fosse reso pubblico dai poeti locali, né problema pubblico che essi non proclamassero loro proprio. L'ingegnosa definizione di « poetocrazia » si attaglia in Norvegia a una fitta schiera di poeti, da Wergeland a Ibsen, da Bjørnson fino ad Arnulf Øverland. La poetocrazia è diventata per vasti ambienti una sorta di sottogoverno quasi ufficiale, la cui partecipazione alla formazione dell'opinione pubblica viene attesa e calcolata con cura, e che non viene esclusa dai contributi statali nemmeno quando si trovi all'opposizione. Del resto, l'atteggiamento critico e polemico verso le istituzioni nazionali non è monopolio soltanto degli intellettuali radicali. Anche la poesia dei « conservatori » parla in gran parte di individui solitari e alieni da compromessi, di uomini fieri e appassionati. Una serenità di classica impronta e una misura ossequente alla tradizione hanno contraddistinto per lungo tempo, fra tutte le letterature scandinave, la poesia svedese in particolare. Anche oggi, infatti, la lirica svedese fa spicco per la sua severa disciplina formale. August Strindberg (1849-1912), che fu senza dubbio il maggior nonconformista della letteratura svedese, se non proprio un fenomeno isolato, restò nondimeno, in un certo senso, una *rara avis*.

Il desiderio ardente di scoprire nuove terre e di partecipare il piú intensamente possibile a ciò che accade lontano nel mondo, spiega la passione per i viaggi di Strindberg e di molti altri poeti scandinavi. Il fatto che la lingua materna non serva a farsi comprendere al di là dei propri confini costituisce per gli autori scandinavi un'esperienza acquisita fin dal medioevo. Ancora nel XVIII secolo il latino in Svezia era la seconda lingua madre di molti scienziati; e in tutta la Scandinavia il tedesco, il francese e l'inglese sono da gran tempo mezzi usuali di comunicazione. Non sono affatto rari i poeti scandinavi che hanno scritto e scrivono in due lingue, il fatto che la Danimarca confini con la Germania spiega perché taluni scrittori appartengano contemporaneamente alle letterature di entrambi i paesi.

La brama di terre lontane e il costante individualismo sono senza dubbio fermenti essenziali delle letterature nordiche. Ma i loro contrappesi consistono nel profondo radicamento nella realtà, nella concretezza dell'ambiente natio, nell'*humus* fecondo della storia patria. In Germania l'arte regionale è diventata un genere largamente sospetto agli occhi dei critici professionali e del pubblico piú scaltrito, oggetto dell'avversione quasi generale per il suo gretto provincialismo. Ma le letterature nordiche non si possono neppure immaginare disgiunte dalla poesia regionale. La maggior parte delle loro grandi opere trae vita dall'esatta conoscenza del mondo paesano e natio, dall'intimo affetto che vi si porta. Questo affetto spicca nei romanzi del norvegese Arne Garborg (1851-1924) non meno che nell'opera di Knut Hamsun (1859-1952), caratterizzando altresí le opere della maggior parte degli autori svedesi e danesi.

Da tempo immemorabile il pubblico scandinavo prende parte straordinariamente attiva alla produzione letteraria; dalle statistiche degli ultimi anni risulta che nella Scandinavia l'interesse medio per il libro è superiore a quello dimostrato negli altri paesi del mondo. Ciò nonostante gli scrittori scandinavi hanno costantemente mirato ad ampliare ancora di piú la cerchia dei loro lettori. Perciò al « viaggio

Albrecht Altdorfer: Storia di Susanna. *Monaco, Alte Pinakothek.*

d'istruzione », che originariamente era una spedizione esplorativa alla ricerca di sé, eppure indirettamente utile all'arricchimento della letteratura nazionale, si aggiunsero il « viaggio di propaganda » ossia di ricerca di nuovi mercati, e la *tournée* di letture e conferenze. Una terza forma è rappresentata infine dal « viaggio di evasione », intrapreso per sfuggire alle strette della miseria e dell'incomprensione. E questo si traduce sovente in lunghi anni di emigrazione: non poche opere rilevanti della poesia norvegese, ma anche danese e svedese, sono « letteratura di emigrati ». Piú tardi, il rimpatrio dei poeti che dall'estero avevano seguitato a formare spiritualmente la propria nazione, somigliò spesso al trionfo di un eroe. Essi non rientravano in patria come lottatori stanchi ed esausti, bensí come vincitori. Nelle festose accoglienze del ritorno si manifestava il sincero desiderio dei loro connazionali di compensarli di quanto avevano perduto in passato.

L'interesse che nel resto del mondo si ha per la letteratura scandinava (« esotismo nordico »), trova alimento non da ultimo nella capacità degli scrittori scandinavi d'infondere movimento e vita negli abitanti delle loro contrade e, in particolare, nel loro paesaggio in parte quasi inviolato. Qual è l'origine di questa capacità? Nei paesi nordici è stato sempre molto vivo l'interesse per le descrizioni topografiche. Lo si può ravvisare già negli umanisti di origine nordica; e geografi e naturalisti — come lo svedese Linneo (Carl von Linné, 1707-1778) — crearono poi, con le loro relazioni di viaggio semplici e disadorne in apparenza, degli esempi classici di descrizione della natura. Ma quelle stilizzate rappresentazioni erano tuttavia lontane dal dare un autentico quadro della vita quotidiana del popolo. Di questo si erano pure lamentati gli esponenti borghesi e accademici del romanticismo; via via che il tardo romanticismo volgeva verso il realismo, sempre piú distintamente veniva profilandosi (emergendo dalle storicizzanti fantasticherie intorno al « libero contadino ») la forma genuina del rustico vivere quotidiano. Nel XX secolo, quando gli argomenti del romanzo storico richiesero accanto alla descrizione dello sfondo paesaggistico il rispettivo colore storico, dovevano finalmente identificarsi la vissuta intimità dei poeti con la natura da un lato, e l'acquisita conoscenza di anteriori gradi di civiltà dall'altro. Dopo tutto, argomenti simili esistevano già, artisticamente atteggiati, nelle saghe di antiche generazioni che sia per il contenuto, sia per la lingua e per la forma, costituiscono una delle piú generose fonti d'ispirazione della recente poesia scandinava, poiché fervore di studi e facoltà d'immedesimazione hanno saputo dischiudere l'accesso alle sorgenti.

Herbert A. Frenzel

LETTERATURA FEROENSE

Se si volesse circoscrivere il concetto di « letteratura » ai soli documenti poetici fissati per iscritto, divulgati generalmente per mezzo di manoscritti, di libri o sulle scene, nonché attribuibili ad autori noti, la letteratura delle Färöer non conterebbe piú di novant'anni. Perché solo a partire dalla metà del XIX secolo gli abitanti delle Färöer sono entrati in possesso di una lingua scritta unitaria; la loro « lirica » ha inizio nel 1876 con le prime poesie di Friðrikur Petersen, e solo nel 1909 vide la luce il primo romanzo feroense (*La torre di Babele* di Rasmuss Rasmussen). Ma molto piú antica è la poesia tramandatasi oralmente; una poesia che per lunghi secoli ha plasmato la vita spirituale di quel popolo e che sussiste ancora ai nostri giorni. Tra essa e la poesia moderna, però, praticamente non esistono legami. Perciò tratteremo separatamente i due generi della poesia feroense, dando maggior rilievo alla tradizione letteraria orale, per la comprensione della quale è opportuno richiamarsi innanzi tutto alle caratteristiche storiche e sociologiche dell'arcipelago.

Posizione, lingua, storia

Le Färöer (« isole delle pecore »), situate nell'Atlantico settentrionale, vennero colonizzate dai norvegesi all'inizio del IX secolo d.C. Intorno al 1400 gli abitanti dovevano essere circa 4000, e verso il 1800 non superavano i 5000; oggi la popolazione ammonta a 30.000 individui. È naturale che da un popolo cosí piccolo non si possano attendere i risultati letterari espressi da popoli che contano milioni di anime; in compenso, è possibile rilevare e seguire nel suo sviluppo certe qualità peculiari di attività e di creazione poetica con una chiarezza maggiore che presso popolazioni ben piú numerose.

Certo le indagini sulla letteratura feroense sono rese difficili da alcune circostanze particolari: i primi secoli sono avvolti da un'oscurità quasi assoluta. Oltre a ciò, tutta la produzione letteraria dal tardo medioevo al XIX secolo è limitata — quasi esclusivamente — a un'unica forma, cioè alla canzone destinata ad accompagnare la danza e ad adempiere a funzioni proprie di generi diversi. Le testimonianze scritte di questo particolare genere (tramandatosi per lo piú solo oralmente), risalgono alla fine del Settecento, mentre per le epoche anteriori è pressoché

impossibile fare ricerche storiche e letterarie o comparazioni testuali sufficientemente sicure.

È consuetudine definire « piccola lingua » una comunità linguistica esigua come quella delle Färöer; ed è noto che la poesia di una « piccola lingua » si differenzia in maniera tipica da quella di piú vaste aree linguistiche. I suoi rapporti con la letteratura di altri popoli sono unilaterali, in quanto la « piccola lingua » accetta senz'altro impulsi e stimoli esterni; ma ciò che essa produce — vuoi a imitazione di modelli stranieri, vuoi per invenzione sua propria — non si riflette oltre i suoi confini. Se una « piccola lingua » giunge a sviluppare una letteratura indipendente e originale, questa si restringe a poche forme, prevalentemente alla lirica, all'epica e alla novella, perciò corre sempre due pericoli: quello dell'asservimento ai modelli stranieri, ossia di rinunziare ai propri contenuti o addirittura alla propria lingua; oppure quello contrario, di sopravvalutare eccessivamente le proprie doti e d'isolarsi, irrigidendosi nel rifiuto di tutto ciò che è forestiero. Gli abitanti delle Färöer hanno saputo mantenere il giusto mezzo tra questi estremi: non hanno rinunciato alla propria lingua a favore della lingua danese ufficiale, né, d'altro canto, hanno sbarrato la strada al danese, di cui tuttora si servono largamente nello scrivere, anche se, in linea di massima, il feroense continua ad avanzare di pari passo con la crescente autonomia politica e amministrativa.

La lingua delle Färöer, tuttavia, non è stata sempre una « piccola lingua ». Fino a tutto il XIV secolo furono irrilevanti le differenze con l'antico islandese e con l'antico norvegese; gli abitanti delle isole Färöer presero parte alla multiforme vita spirituale e letteraria di tutta l'Europa del nord. Lo attestano oggi certe singole iscrizioni runiche, i frammenti di una saga (composta in Islanda, ma fondata certamente su tradizioni feroensi) e alcune strofe scaldiche che nella lingua, nelle forme e nei modi, differiscono appena dalla poesia islandese della stessa epoca.

Solo nel 1380 gli abitanti delle Färöer, che in origine appartenevano al regno di Norvegia, caddero, insieme a quest'ultima, sotto l'egemonia della Danimarca. È vero che le relazioni con la Norvegia — specie in direzione di Bergen — si protrassero fino al XVII secolo, ma diventarono sempre piú insignificanti. Gli scambi commerciali tra la Norvegia e le Färöer si fecero sempre piú radi, e allorché il commercio passò tutto in mani danesi, diventando monopolio della corona, le isole furono ridotte a un opprimente isolamento. Vi si aggiunse poi anche il distacco linguistico: mentre la lingua delle Färöer seguitava a evolversi dalla fondamentale lingua antico-nordica con grande lentezza, le lingue scandinave della terraferma venivano rimodellate rapidamente, soprattutto per l'influsso del basso-tedesco.

Ma tutti i fermenti letterari che gli abitanti delle Färöer avevano assorbito nell'età immediatamente precedente a quell'isolamento, determinarono per quasi sei secoli l'attività poetica sulle isole. Se si vuole dunque apprezzare giustamente il loro intrinseco valore, bisogna rendersi conto di quel che rappresentavano in Norvegia — e soprattutto a Bergen — le correnti spirituali predominanti nel XIII e all'inizio del XIV secolo.

Bergen fu nel XIII secolo non solo il maggior centro politico della Norvegia, ma pure — grazie soprattutto alle iniziative del re Haakon Haakonssön (1217-1263) — un faro luminoso di spiritualità europea. Secondo le intenzioni del re, la Norvegia sarebbe dovuta diventare uno stato di pari diritto fra gli altri stati europei; ma a tal fine era necessario dapprima un suo inserimento nella cultura dell'Europa centrale e occidentale. Perciò Haakon promosse una vasta attività di traduzioni: la *Chanson de Roland* francese, le novelle in versi di Maria di Francia, le storie del ciclo di re Artú e altri romanzi cavallereschi furono tradotti nell'antica lingua nordica, ma in prosa anziché in versi. A Bergen si conosceva bene anche la multiforme poesia islandese. Nella stessa epoca, però, cominciò a farsi sentire l'influsso tedesco: verso la metà del XIII secolo, a esempio, sorse la *Thidrekssaga*, una compilazione in lingua norrena da soggetti epici tedeschi (Nibelunghi, Teodorico di Verona, e altri). A Bergen, dunque, s'incrociarono materie e spunti narrativi provenienti da molte parti d'Europa, e di là s'irradiarono, penetrando rapidamente nelle isole Färöer. Ma già in quel tempo — com'è documentabile per le epoche posteriori — dovettero giungervi, per via diretta, alcuni testi islandesi.

Soggetti come quelli sopra citati furono conservati in Norvegia in forma di romanzi e racconti in prosa con tradizione scritta. Per quello che riguarda le Färöer, tuttavia, noi li conosciamo solo sotto forma di ballate lunghe, cantate per accompagnare la danza. Come si sia giunti a questo congiungimento, caratteristico della poesia feroense, è tuttora oggetto di congettura. Dal principio dell'XI secolo, partendo dalla Francia, si era diffusa per l'Europa la « carola », una danza eseguita in tondo in fila aperta o in circolo chiuso, accompagnata sovente dal canto. Verso il 1100, questa danza godette di una certa popolarità in Scandinavia, ed è probabile che, all'inizio, fosse accompagnata soltanto da strofe di carattere lirico. Piú tardi, quando subentrarono le canzoni epiche, esse furono forse elaborate secondo modi tipicamente scandinavi. Ma resta ancora da spiegare quando e dove il ballo tondo e la ridda venissero a contatto con i soggetti francesi, tedeschi e islandesi di cui sopra.

Poesia e danza

Con quale diritto si può dunque parlare della danza nelle Färöer come di un fenomeno tipicamente feroense, dato che né le figure mimate né gli argomenti né le melodie stesse sono autoctoni e originali? Nelle isole Färöer questa forma artistica risalente al tardo medioevo non solo è rimasta viva fino ai nostri giorni, ma ha continuato a evolversi organicamente, arricchendosi di sempre nuovi contenuti. Per moltissime generazioni, infatti, le canzoni a ballo rappresentarono il massimo patrimonio spirituale di quella civiltà insulare e contadina; e lo erano di già, quando da lungo tempo sul continente il ballo tondo e il romanzo cavalleresco non erano piú confinati in una piccola cerchia cortese, ma avevano lasciato rocche e castelli entrando negli ambienti cittadini della borghesia.

Ora, mentre i testi originali francesi costituivano in buona parte una produzione individuale, con autori di cui si conosceva il nome (nelle versioni norvegesi si dichiarava talvolta perfino il nome del traduttore), le piú antiche ballate feroensi sono state tramandate

anonime. Il passaggio dei soggetti epici dall'ambiente cortese a quello rurale va strettamente congiunto con un processo di spersonalizzazione della poesia, che si trasforma in un patrimonio per tutti, in un possesso della comunità fondato su presupposti completamente diversi dai precedenti.

Il tipo di agglomerato urbano predominante nelle isole Färöer è il minuscolo villaggio stipato lungo la costa (in contrapposizione all'Islanda, dove a parità di condizione prevale invece la fattoria isolata). Nella pesca costiera, praticata su piccole imbarcazioni a remi, oltre che nell'uccellagione nelle riserve, gli abitanti delle Färöer debbono necessariamente lavorare per comunità e per gruppi. Per quel che riguarda in particolare la caccia alle foche, alla quale sono obbligati tutti gli uomini, essa è possibile soltanto come impresa collettiva, disciplinata da norme specifiche.

Un'espressione poetica individuale e scritta viene resa attuale mediante la lettura del singolo o la ricreazione fattane da un interprete. Una poesia sopraindividuale e tramandata per via orale — com'è la canzone a ballo delle Färöer — può invece essere richiamata in vita solo da una comunità di danzatori. In una danza feroense, anzi, non vi sono di regola degli spettatori, ma solo degli esecutori. Perciò la tensione necessaria alla realizzazione di una data ballata deve già esistere nell'ambito stesso dei danzatori, o verrà sprigionata dal ritmo del passo danzato e dalla speciale interpretazione del cantore. I passi fondamentali della danza sono identici per tutte le canzoni, e sono molto semplici. Con l'assidua ripetizione del loro ritmo aumenta via via l'eccitazione generale, alla quale contribuisce non da ultimo il fatto che l'andamento metrico non coincide col passo di danza: una serie di movimenti comprende sei passi, mentre la maggior parte delle strofe è costruita su sette tempi in battere e sette in levare, cui corrispondono quattordici battute melodiche. Tutti, tenendosi per mano, formano danzando un cerchio, cantando nello stesso tempo strofe e ritornello (anticamente, forse, soltanto il ritornello). L'arte del primo cantore — il quale considera spesso determinati canti come sua proprietà personale — consiste nel creare efficaci contrasti tra i momenti drammatici e lirici, incalzanti o lenti della canzone, facendone cosí partecipi tutti i danzatori. I passi della danza possono subire alcune piccole variazioni ritmiche senza che nulla venga mutato del passo fondamentale. Le melodie hanno suggestioni arcaiche, ma è quasi impossibile collocarle con precisione nel tempo. Probabilmente esse si avvicinano alle melodie popolari medioevali.

In generale, le canzoni hanno una lunghezza variabile da quaranta a duecento strofe, composte per lo piú di quattro versi; in certi casi, però, alcune di esse fanno parte integrante di un complesso notevolmente maggiore. Cosí la *Canzone di Sigurdh* (*Sjurdarkvaedi*), che tratta temi nibelungici, consta di tre canti comprendenti complessivamente circa seicento strofe. Ci vuole una notte intera per danzarla tutta. Ma il fatto stesso che la loro esecuzione sia stata sempre accompagnata dalla danza, conservando un carattere piú o meno improvvisato, spiega in parte la loro struttura linguistica. C'è infatti un considerevole numero di locuzioni stereotipate che si ripresentano costantemente. Intere scene vengono mutuate da una canzone all'altra, e non è raro che il finale di una strofa si ripeta all'inizio della successiva: evidentemente

per offrire ai danzatori momenti di riposo durante l'esecuzione, mentre la danza stessa prosegue senza soste.

Stabilità formale e variabilità di funzioni

Il piú antico e pregevole gruppo di ballate feroensi è composto di canzoni d'argomento storico o leggendario venute dalla Norvegia nei secoli XIII e XIV. Ma fino a tutto il XIX secolo si continuarono a creare canzoni di soggetto storico. Le fonti furono in massima parte le saghe islandesi. In conseguenza di una secolare tradizione, la forma della ballata era penetrata cosí profondamente nella coscienza degli abitanti delle Färöer da essere alla fine considerata la forma letteraria per antonomasia. Numerose ballate danesi, pervenute durante i secoli XVI e XVII, vennero pure cantate — tradotte o in lingua danese — per accompagnare la danza, in molti casi con le rispettive melodie danesi. Intorno al 1800 un noto poeta lirico compose una canzone a ballo su brani del *Paradise Lost* di Milton; qualche anno piú tardi, una canzone satirica sugli uccelli delle Färöer si trasformò in un violento attacco politico contro la Danimarca. Con il XVIII secolo, alle antiche e ampie ballate di contenuto storico si aggiunse un nuovo genere di canzoni chiamate *taettir* (al singolare *táttur*): satire brevi e pungenti sui fatti dei villaggi insulari.

Per la tradizione della danza feroense, la riforma non rappresentò mutamenti sostanziali. Un canto ecclesiastico dell'ultimo vescovo cattolico dell'Islanda veniva cantato nelle Färöer molto tempo dopo la riforma. Ancora oggi si possono udire canti su soggetti biblici — per lo piú in lingua danese — che accompagnano il ballo; nelle feste nuziali, il parroco stesso partecipava spesso alla danza vestito dei suoi paramenti. Non vi fu altra forma letteraria all'infuori della canzone a ballo: dal canto rituale alla satira politica, dal ragguaglio storico al canto burlesco, essa conciliò tutte le funzioni della poesia, appagando il bisogno di temi narrativi, l'esigenza del sentimento lirico e della tensione drammatica.

Eppure, nonostante che tali canti si siano tramandati di bocca in bocca, le ballate feroensi non possono essere definite semplicemente come poesia popolare. Le piú antiche, è vero, ci sono pervenute anonime; ma molte di quelle moderne sono di poeti lirici conosciuti, e si tratta di creazioni artistiche riflesse e ben equilibrate. Nell'esecuzione non è raro che avvengano piccole variazioni del testo; e soprattutto per le grandi ballate antiche si sono conservate parecchie versioni, corrispondenti ai diversi caratteri della tradizione locale. Tuttavia non si può parlare di una « disintegrazione lirica » nel senso comune del termine, poiché le varianti testuali traggono la loro origine dal particolare rapporto del pubblico con l'opera singola, col singolo autore. A ogni danza la canzone viene creata e configurata nuovamente dalla comunità degli esecutori.

Lingua scritta e poesia letteraria

Fino a quasi tutto il XIX secolo la lingua feroense era stata una lingua esclusivamente parlata. Per l'espressione scritta ci si serviva del

danese, dal quale essa sarebbe stata forse completamente sopraffatta senza l'efficacia conservatrice della tradizione dei canti. A partire dal tardo Settecento, ma principalmente nel corso dell'Ottocento, vennero intrapresi parecchi tentativi per introdurre il feroense anche come lingua scritta. Jens Christian Svabo (1746-1824) stese in una scrittura foneticamente fedele una cospicua serie di canti, mettendo mano altresí a un grande vocabolario; ma la sua fatica restò a lungo ignorata e senza frutto. Anche altri analoghi tentativi — come quello di Lyngbye — ebbero solo scarse conseguenze.

La difficoltà di una stesura fonetica consiste nel fatto che la lingua feroense è scissa in diverse parlate dialettali. A metà del XIX secolo il parroco Venceslaus Ulricus Hammershaimb sostituí la scrittura fonetica con quella etimologica. In tal modo la scrittura si estraniava certamente dalla pronuncia, ma d'altro canto il modello scritto diventava uguale per tutti i dialetti. Solo allora, inoltre, si poté riconoscere l'affinità che ancora sussisteva tra la lingua delle Färöer e l'antico idioma nordico. Gli abitanti delle isole non furono piú tanto sicuri di essere inferiori ai danesi sotto l'aspetto linguistico: troppo spesso si era guardato al feroense come a un danese corrotto. Cosí anche nelle Färöer si risvegliò, nel corso del XIX secolo, uno spiccato sentimento nazionale; l'amore per la propria lingua fu componente essenziale dell'aspirazione all'indipendenza intellettuale — e alla fine anche politica — dalla Danimarca. Non bisogna sottolineare troppo il contrasto tra danesi e abitanti delle Färöer, dato che ancor oggi vi sono buoni autori feroensi che preferiscono l'uso del danese a quello della lingua indigena.

La creazione della lingua scritta nelle Färöer costituí la premessa per i grandi lavori di raccolta e di compilazione dell'Ottocento. Centinaia di fiabe e di saghe popolari vennero scritte e annotate; i danesi Svend Grundtvig e Jørgen Bloch trascrissero anche le leggende piú antiche, oltre a un considerevole numero di recenti ballate. Questa raccolta ha conservato in diciotto grossi volumi le ballate feroensi prima che le antiche comunità rurali (ossia la civiltà autentica delle Färöer) si allentassero troppo in seguito alle generali trasformazioni intervenute intorno alla metà del secolo. La forma artistica medioevale della canzone a ballo, infatti, aveva potuto mantenersi e prosperare finché anche i rapporti sociali, le condizioni economiche e la vita dell'intera comunità erano rimasti fermi nell'ordinamento del medioevo. Per tutto il tempo del regime monopolistico danese era stata impossibile qualsiasi attività commerciale libera. Abolito nel 1856 il monopolio dei commerci, si iniziò in pochi anni un radicale processo di ristrutturazione. Aumentò la popolazione, diminuí il numero dei contadini, si formarono agglomerati urbani, e tra le diverse isole, nonché tra le isole e i paesi esteri, si svilupparono attivi scambi commerciali; apprestata una loro flotta peschereccia, gli abitanti delle Färöer smerciarono all'estero pesce e prodotti della pesca.

Con l'isolamento materiale ebbe termine anche quello spirituale; il rivolgimento sociale da un lato e la nuova lingua scritta dall'altro crearono le premesse per la nascita di una moderna letteratura. I giovani delle Färöer non avevano modelli davanti a sé: potevano attingere, tutt'al piú, a una tradizione non piú corrispondente alle nuove strutture sociali. I loro primi tentativi letterari non andarono

molto al di là di una cauta esplorazione dei propri limiti e delle proprie possibilità. Anche qui — come altrove in analoghe situazioni — si svilupparono dapprincipio i cosiddetti « generi minori »: brevi descrizioni prosastiche del vivere quotidiano e canti patriottici. La lingua feroense intanto, usata per numerose traduzioni dalle lingue piú diverse, acquistò in breve tempo duttilità e colore.

Dal 1909, anno in cui fu pubblicato il primo romanzo feroense, molti poeti delle Färöer si sono cimentati anche coi maggiori generi letterari; tra loro ricordiamo Jørgen-Frantz Jacobsen, William Heinesen, Martin Joensen e Hedin Brú. La loro prosa è spesso improntata a un realismo svagato e incantevole, che prende materia dalla vita di ogni giorno, sforzandosi di « scoprire » il paese dell'autore, il passato proprio di un popolo. La canzone a ballo vive ancora, è vero, in parecchi luoghi; ma è giunta ormai alla fine della sua evoluzione. Fino a oggi non esiste ancora un'autoctona poesia drammatica di un certo rilievo; occupa invece una posizione assai ragguardevole la lirica delle Färöer, a opera soprattutto di J.H.O. Djurhuus, H.A. Djurhuus, Rikard Long e Christian Matras.

Non ci meraviglierebbe che nei prossimi decenni questo piccolo popolo, che per tanto tempo ha concentrato la sua forza artistica su un'unica forma, riuscisse a trovare una propria espressione anche in altri generi letterari. Gli esordi sono molto promettenti.

Kurt Schier

LETTERATURA TEDESCA

La letteratura tedesca, come del resto la storia tedesca, rappresenta nel suo insieme piú un problema che un'unità consolidata. Anch'essa ha splendidamente e ripetutamente generato tutto ciò che alle letterature europee ha dato dimensioni e dignità mondiali: oggettivazione del contenuto, forma individuale, penetrazione del mondo e profondità spirituale. Ma tutto ciò si è attuato sempre con tendenze isolate, con anticipazioni o ritardi, in accessi repentini e inquietanti; cioè senza le costanti che si possono identificare nella coerenza normativa, per la letteratura francese; nella grandiosità, per quella italiana; nell'adesione sociale alla realtà, per quella inglese; senza quella base costituita da posizioni di partenza peculiari e d'inconfondibile natura che a tante letterature conferisce autorità e sicurezza. Ciò nondimeno, chi vuol porre l'animo alle sintesi individuali e alle qualità occulte, ne ritrae alla fine quel che vi ha speso.

La storia lunga e mutevole della letteratura tedesca — piú estesa di qualunque altra storia letteraria delle lingue vive d'Europa, dopo quella greca e quella inglese, travagliata e lacerata tra involuzioni e rivolgimenti — diventa comprensibile solo dopo l'abbandono di tutte le concezioni pervase di spirito nazionalistico e ispirate al genio popolare che, divenute patrimonio culturale della borghesia europea nel corso del XIX secolo, vennero poi alterate e definitivamente deturpate in Germania dagli abusi del totalitarismo. Di qui la necessità — tipicamente tedesca — di ricominciare letteralmente da capo, rielaborando quasi dal nulla le categorie dello svolgimento letterario tedesco, per trovare in esso piú domande che risposte. E qui, ovviamente, tanto per il concetto di letteratura tedesca quanto per la sua storia medesima, si può scegliere solo un criterio cosí ampio che i particolari posti in risalto non possono non sembrare proporzionalmente distorti e, spesso, perfino arbitrari. Infine è ancora piú comprensibile che un'astrazione cosí sintetica — ove non si voglia soffocarla in nozioni e fatti rudimentali — debba presentarsi come un'impressione globale, sommamente personale e soggettiva.

Letteratura orale e letteratura scritta

Una letteratura tedesca, nell'accezione piú letterale del termine — cioè in quanto trascrizione in caratteri latini (*littera*) di vocaboli e frasi tedeschi — inizia col regno di Carlo Magno (768-814).

Prima di quest'epoca s'incontrano gli strati profondi, oscuri e privi di scrittura di quella lingua che si separò dalla comunità di tutti gli idiomi indogermanici nel corso del I millennio a.C. per creare il germanico; e da questo — a partire dai primi secoli dopo Cristo — si venne delineando il tedesco in seno alle stirpi dei franchi, dei bavari, degli svevi e dei sassoni. Nella lingua sopravvivono anche documenti espressivi anonimi, frutto di nozioni tramandate oralmente dalle profondità della storia, cosí come si perpetuano piccole e grandi tradizioni di carattere etnico germanico, nonché della civiltà assimilata dalla tarda antichità. Con questa tradizione orale vennero trasmessi di generazione in generazione culti religiosi e costituzioni di stati, diritti e consuetudini, cultura popolare e aristocratica, formule magiche e canti eroici. Tutto ciò, per lunghi periodi di tempo, si può desumere soltanto da sporadiche notizie etnologiche fornite dagli scrittori pagani e cristiani della tarda antichità, da Tacito fino ai cataloghi penitenziali del X secolo: una gamma di attestazioni culturali che colora il discorso e il silenzio delle fonti. Solo piú tardi parlano i testi che risalgono ai primordi della scrittura anglosassone, tedesca e islandese — e quindi del VII, IX e XII secolo — trasformando in «letteratura» la tradizione orale.

Piú di cento anni dopo la fioritura letteraria tedesco-carolingia, incomincia a manifestarsi una letteratura scritta tedesca con un suo specifico compito poetico, quale risposta all'incalzare di una prima, collettiva coscienza storica e sociale: è nella poesia ecclesiastica tedesca del tardo secolo XI, dunque molto tempo dopo l'inizio di uno stato tedesco autonomo (919) e dopo che i suoi sovrani ebbero ottenuto il titolo di imperatori romani (962).

La letteratura tedesca, dunque, non ha inizio con una trasformazione totale né in un preciso momento storico. Essa si muove invece su tre diversi fronti, secondo tre differenti concetti e sentimenti di quanto s'intende per «letteratura», oltre che in tempi diversi: come «letteratura orale» nella lunga notte della formazione della lingua; come «letteratura scritta» di ispirazione latina e di carattere cristiano all'epoca di Carlo Magno; come «poesia letteraria» di propria iniziativa in pieno secolo XI, che è dominato dai franchi salii. E questi gradi o strati della letteratura continueranno ad agire insieme, anche per l'avvenire, sul corso e sul destino della storia letteraria tedesca. Essa, infatti, partecipa allo sviluppo e al destino di tutte le letterature europee nella misura in cui tutte le letterature sono state determinate dalla lenta e progressiva elevazione degli idiomi popolari alla funzione letteraria e, successivamente, dalla modellazione di una propria cultura scritta in senso linguistico e nazionale. Ma si distacca certamente dalle altre per i peculiari presupposti storici del popolo e della nazione tedesca, sui quali essa a sua volta agisce, influendovi in misura molto piú larga di quanto non vogliano solitamente ammettere le storie della letteratura.

La riforma carolingia

L'avviamento carolingio a una letteratura scritta in lingua tedesca ha certamente un significato piú profondo e piú ampio di quello che fino a oggi si è ritenuto. Fu quello, infatti, un momento in «crescendo» anche per gli altri due strati della letteratura in lingua tedesca, tanto per la piú antica tradizione orale, quanto per la nascente poesia letteraria, che solo in seguito acquisterà coscienza della sua peculiare funzione. La riforma legata all'azione di Carlo Magno sistemò le norme preziose del passato, ancora vitali in quel tempo, raccogliendole e rinnovandole già nel presentimento di una cultura scritta finalmente unitaria, ma, certo, senza raggiungere l'unità di una lingua letteraria, e tanto meno, poi, l'unità di un linguaggio popolare unico: senza il compenso, dunque, di un linguaggio formale veramente originario. Anche l'elaborazione letteraria appare in principio piuttosto decorativa, curata come un fatto secondario, analogamente a quanto avviene per le arti figurative.

Quale lingua parlata dal popolo, in realtà, si era ormai affermato nelle regioni occidentali e meridionali dell'Europa carolingia il francese, nato dalla fusione di elementi latini e germanici, che però — dopo la sua prima attestazione scritta nel *Giuramento di Strasburgo* dell'842 — rimase isolato fino all'XI secolo. Ma nelle zone centrali e orientali dell'impero carolingio s'impose come lingua dell'uso e dell'amministrazione il tedesco (chiamato allora *theotisce*), per effetto della nuova coscienza missionaria cristiana dei franchi germanici. In queste due lingue volgari — tendenti entrambe all'unità — si trasfusero e tramandarono i contenuti comuni, compendiati nello spirito della civiltà carolingia: ordinamenti statali e giuridici, rapporti d'affari e istituzioni sociali dei laici, documenti filologici antichi e nuovi. Lo stesso Carlo Magno volle fare del suo tedesco il depositario di questa unitaria cultura laica. La «rosa dei venti», ossia la denominazione ufficiale dei punti cardinali, venne fissata da lui — come informa il suo biografo Einhart — in parole tedesche in maniera tanto impegnativa da perpetuarsi fino a oggi in quasi tutte le lingue europee. Ma altri suoi tentativi di questo genere fallirono poi col tramonto dell'unità dell'impero carolingio. Tra le epopee germaniche sorte dalle trasmigrazioni dei popoli, che Carlo Magno in segno di testimonianza volle consegnare alla scrittura, ci è giunto infine soltanto il *Canto d'Ildebrando* (*Hildebrandslied*), trascritto intorno all'800 in un codice latino della Bibbia conservato nel monastero di Fulda.

Perché in realtà anche ora — per tutta l'Europa occidentale fin oltre l'età moderna — dire scrittura e opere scritte in genere voleva dire prima di tutto lingua latina. Si trattava della lingua in cui si era espressa la cultura stessa della Chiesa, coltivata scientificamente soprattutto negli operosi monasteri benedettini. In questo latino, però, la riforma carolingia non salvò soltanto la Bibbia, la liturgia e le regole monastiche col necessario patrimonio di scritti teologici, codificati nuovamente secondo i modelli filologici della classicità, ma insieme anche le cose migliori della scienza e della poesia antiche. Proprio quella scelta doveva servire da modello linguistico e da norma spirituale ed educativa per l'Europa, mantenendo costante e integro il suo valore fino al piú recente passato.

Ma cosí restava ancora incolmato, d'altro canto, l'antico abisso tra la cultura latina dei chierici e la cultura orale in lingua volgare dei laici: ne seguí una sfida fatale, che segnò il destino delle letterature europee fino alle soglie dell'età contemporanea. Vi furono certo prodigiosi tentativi, da parte carolingia, miranti a includere la lingua te-

desca e i testi tedeschi d'ogni strato letterario nella cultura latina scritta. Tuttavia le traduzioni e i vocabolari latino-tedeschi fatti a tal fine, i trattatelli pastorali misti di catechismo e liturgia, i canti devoti e le dotte epitomi ecclesiastiche — composti in allitterazione secondo i modelli anglosassoni o in rime finali secondo quelli latini — altro non erano, in definitiva, che esperimenti chiericali. Tutto sommato, la poesia scritta in lingua tedesca tacque dal 900 al 1060; in ogni caso, all'infuori di pochi versi trovati nel monastero di San Gallo, non ci è stato tramandato nulla. Gli anglosassoni vissero paghi della loro venerabile cultura latino-germanica finché a questo compromesso pose fine la vittoria normanna del 1066, destinata ad avviare una nuova cultura franco-inglese. I francesi incominciarono piú tardi a gettare le fondamenta letterarie della loro lingua romanza; ma in compenso pervennero allora in modo rapido e coerente al primo classicismo, sia spirituale che temporale, espresso dal medioevo: alla scolastica nascente, all'arte gotica, alla letteratura cavalleresca. Furono tutte insieme — già nel XII secolo — espressioni tanto esemplari per l'Europa d'allora, quanto lo sarà l'intera cultura del loro secondo classicismo verso il 1700.

Alto medioevo e primo classicismo

All'inizio dell'alto medioevo, intorno al 1100, donando alla nobiltà laica francese un primo mito storico e contemporaneo di carattere cristiano composto in lingua volgare nella *Chanson de Roland*, i chierici francesi poterono direttamente allacciarsi a un personaggio della tradizione nazionale, a Carlo Magno, *nostre empereire magnes*, come dice il proemio della *Chanson*. In Germania, all'analoga esigenza della corrispettiva classe sociale aveva risposto già dal 1060 — quindi qualche decennio prima che in Francia — una poesia scritta tedesca, tutta improntata a una concezione cristiana della storia, permeata dall'idea, riformistica conservatrice e soprannazionale insieme, dell'impero degli Ottoni e dei Salici (*Canto di Ezzo*, *Canto di Annone*), o dall'aspettazione dell'aldilà. E da queste posizioni arcaiche mosse i suoi primi passi, nel corso del XII secolo, una letteratura penitenziale, biblica e mitologica di carattere puramente ecclesiastico, che da una prosa pragmatica si accostò sempre piú alla poesia creativa; nel suo insieme, però, fu piuttosto convenzionale che innovatrice. Eppure i latenti impulsi interni erano abbastanza forti e profondi per imprimere movimenti originali nella tendenza all'imitazione che, dalla metà del XII secolo, la classica letteratura cavalleresca di Francia, unitamente all'arte e alla cultura francesi degli ecclesiastici e dei laici, aveva suscitato in Germania. Al classicismo della poesia cavalleresca francese che va dal 1150 al 1180, fa riscontro alla fine, con esiguo ritardo, un classicismo cavalleresco germanico, fiorito dal 1180 al 1220. Anch'esso acquistò dignità di modello, valido dapprima solo per la Germania, ma irradiatosi poi soprattutto verso l'Oriente e verso il Nord. Senonché l'ora della sua risonanza mondiale scoccherà molto piú tardi e sotto tutt'altre costellazioni: con gli universali consensi riscossi dalla musica e dall'interpretazione mitologica di Richard Wagner.

I tre generi fondamentali della letteratura cavalleresca, elaborati in Francia e adottati in breve tempo esclusivamente da laici — prima l'epopea eroica, che in origine veniva cantata, ed era composta da strofe e costruita secondo scene drammatiche; poi la canzone d'amore e i canti a contrasto delle corti, eseguiti da solisti nell'ambito della società feudale; infine l'epopea cortese, concepita ormai come opera meramente libresca e redatta in distici rimati per essere recitata in pubblico, intrecciandovi programmaticamente episodi tipici dei romanzi cavallereschi — questi tre generi fondamentali accolgono di nuovo, e in maniera evidente, elementi e forme di derivazione orale, sebbene ciò si possa accertare solo da indizi. Eppure tali elementi vi inseriscono un sapere e una consapevolezza veramente sorprendenti, inconcepibili senza il sussidio della cultura dei chierici. Solo il canto epico eroico trascura i nomi degli autori. Il *Minnesang* (poesia amorosa) e l'epica cortese, invece, tengono fermi i nomi dei poeti fin dalle loro prime manifestazioni, molto tempo prima della tradizione scritta a noi pervenuta. Inoltre la stessa tradizione scritta — per quanto attiene alla lingua volgare — si amplia sovente tanto da affiancarsi, quale fattore culturale, alla tradizione latina. Anche le grandiose edizioni manoscritte, come quelle del *Parzival* e del *Tristano* a Monaco oppure la grande raccolta del *Codice di Heidelberg* (detto anche di Manesse), confermano la funzione attiva assunta in Germania — dalla metà del XIII secolo — da questa letteratura; la quale non fu soltanto condizionata culturalmente, ma fu piuttosto generatrice di cultura, dal momento che venne cantata, composta e scritta da laici che s'indirizzavano a laici.

Fondamento sociale e spirituale della poesia cavalleresca — tanto in Francia quanto in Germania — fu l'aspirazione della cavalleria a crearsi una propria cultura, destinata a colmare l'abisso esistente tra i due mondi dei «chierici» e dei «laici»: una cultura, dunque, che nel campo letterario doveva interpretare la molteplice attività militare e amministrativa del cavaliere come missione religiosa e insieme etica, quale il cavaliere l'aveva scoperta partecipando attivamente alle crociate. Dai luoghi comuni letterari delle invenzioni amorose e della finzione cavalleresca — tipici di una società feudale laica e troppo spesso ripetuti — scaturí fresca e impetuosa l'idea della libertà cristiana, il sentimento vincolante della coscienza personale. Questi valori trovarono consapevole formulazione nelle massime creazioni, ponendosi come teologia laica e come etica secolare, autonome nel loro carattere cavalleresco, frutto d'un compromesso tra obblighi mondani e magistero divino; anzi, quasi indipendentemente dalla contemporanea scienza scolastica, dalla nascente teologia mistica, dai movimenti ereticali dell'epoca, adducevano analoghe istanze universalmente umane che pure — in mancanza di un'adeguata consapevolezza teoretica — si realizzarono soltanto nelle creature della poesia. Tuttavia i grandi poeti tedeschi piegarono sempre piú consapevolmente i modelli francesi, ricalcati pur sempre con suprema maestria, nei loro orizzonti limitati all'impero degli Ottoni, dei Salici e degli Hohenstaufen. Wolfram von Eschenbach (1160-1220?) estese il personale itinerario spirituale di Parsifal nella visione della cosmica armonia e dell'universale pace cristiana regnanti sopra Occidente e Oriente. Walther von der Vogelweide (1170?-1230?) rivolse la lirica amorosa, che prima di lui comportava un impegno esclusivamente personale,

alle proprie visioni di pace fondata sul diritto e sul costume tedesco. Ma solo il *Canto dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*) allargò l'epica europea e sviluppò la tragicità ancora immanente nel mondo germanico in un poema eroico di sangue, di passione e di morte, in cui vibrano accenti universalmente umani.

C'è qui la prima espressione classica della lingua tedesca, veramente originale e di vasto respiro, pur nell'imitazione del classicismo francese. Qui nasceva, in realtà, una poesia riflessa e normativa quale sintesi delle supreme aspirazioni del mondo laico e di quello clericale che essa riprende e allarga, implicandovi la responsabilità stessa dell'uomo — irresoluta sul piano poetico — di fronte a quest'ora della storia del mondo. Si consideri ora da un punto di vista letterario: i francesi trasformarono il libero gioco erotico di una società secolarizzata nella disciplina linguistica dell'amore cortese, come cifra di umane capacità; spunti narrativi ne presero da ogni parte, raccogliendo specialmente le leggende celtiche su re Artú, ricavandone la figura del cavaliere errante alla ricerca di sé stesso, del proprio « carattere individuale », in cerca del profondo essere europeo, teso alla redenzione sensuale e metafisica mediante l'avventura e l'amor gentile. I tedeschi, dal canto loro, presero a esprimere questa sintesi letteraria del mondo e della storia con parole piú immediate, e quindi in modi artisticamente piú duri; furono afferrati dai pensieri ivi contenuti, sospinti oltre le fondamenta sociali di questa letteratura, proiettati verso la sintesi delle idee. Cosí entra ora nella poesia europea — piú che altrove e piú che in passato — il mondo. È il mondo in quanto coscienza isolata e visione soggettiva: singolare qualità tedesca.

Tardo medioevo e cultura tedesca scritta

Questo primo momento classico della letteratura tedesca ebbe breve durata; già nelle ultime opere dei grandi — nel *Tristano* di Gottfried von Strassburg (1170?-1215?), nel *Willehalm* di Wolfram, nei canti di commiato di Walther — si estenuò in una sorta di precoce rassegnazione di fronte alle nuove realtà. In effetti, la costrizione imposta dalle condizioni del tardo medioevo all'intera letteratura europea equivarrà, per piú di tre secoli ancora, alla necessità di congiungere due lingue e due mondi: quello dei « preti » e quello dei « laici ». Ma i due mondi, intanto, si differenziano sempre di piú, mentre i legami poggiano su una coscienza sempre piú diffusa. Si profilano le letterature nazionali in lingua volgare. In Francia — ora anche in Italia — le lingue volgari in prosa e in versi vengono a contatto con le correnti progressiste della tarda scolastica latina e dell'umanesimo, nonché con le nuove forze sociali e nazionali: signorie e principati, funzionari di corte, congregazioni ecclesiastiche, corporazioni borghesi e patrizie. In Germania avvenne l'opposto; da un lato, vi ebbero conseguenze molto piú tenaci gli ideali e le potenze universali dell'alto medioevo, ossia l'impero e il papato, che qui si fronteggiarono piú aspramente; dall'altro, le condizioni politiche e sociali ivi esistenti portano all'isolamento territoriale dello stato, all'angustia municipale, a un incalcolabile sbriciolamento. E nemmeno la cultura in lingua volgare poté acquistare coscienza unitaria.

Cosí la poesia di lingua tedesca — tuttora ancorata spiritualmente e letterariamente, nella sua stilizzazione metrica e ritmica, agli ideali universalistici del primo medioevo — non riuscí a reggere il ritmo della gara europea. E diventò quindi provinciale. Per tutto il XIII secolo i suoi migliori esponenti logorarono le forme e le idee create dalla recente classicità tedesca; e anche nei secoli successivi, in parte ancora nel XVI secolo, le sue forze migliori restarono sommerse dai contenuti sempre nuovi, dai generi intermedi sempre piú diffusi espressi dalla compensazione letteraria in atto tra la cultura orale e quella scritta. Dallo splendore del Trecento e del Quattrocento italiano, da quella geniale competizione tra cultura latina e idioma popolare che era insita nella lingua e nella situazione stessa dell'Italia, venne mutuata la sola materia, non se ne ricavò che un arido manierismo. Soltanto l'artistica prosa del dialogo *Il contadino di Boemia* (*Der Ackermann aus Böhmen*) condensò tali modelli in forme tedesche. Ma già intorno al 1230 — non molto dopo che in Francia era fiorita la letteratura giuridica — lo scabino bassotedesco Eike von Repgow aveva fissato per la prima volta in prosa tedesca, nel suo *Specchio dei sassoni* (*Sachsenspiegel*), e nella *Cronaca universale sassone* (*Sächsische Weltchronik*), norme e consuetudini del diritto avito, che, in numerosi manoscritti e rimaneggiamenti, ebbero diffusione ed efficacia molto piú ampie che non la stessa poesia cortese. Del resto, una prima grande divulgazione popolare, sia orale che letteraria (sempre nel XIII secolo), l'avevano conosciuta le prediche in volgare degli ordini mendicanti con Berthold von Regensburg, e poi i sermoni e i trattati mistici di Meister Eckhart (1260?-1327?), Giovanni Taulero (1300?-1361), Enrico Suso (1300?-1366), destinati particolarmente alle donne. A questo punto, anzi, le donne stesse intervengono direttamente nella letteratura: Matilde di Magdeburgo nel XIII secolo, e parecchie monache devote a partire dal secolo successivo. La mistica tedesca, in generale, non rafforza la lingua, ma continua senza dubbio le istanze implicite nella poesia laica tedesca del 1200: l'esigenza di attuare integralmente la persona umana, la volontà di superare tutti i vincoli contingenti fino ad attingere l'ultima verità e l'abnegazione suprema. Ciò nonostante, tutte le sfere di attività assumono caratteri sempre piú letterari; ogni tipo di letteratura infittisce via via i suoi addentellati col mondo pratico dei costumi e degli usi, mentre le pretese letterarie si fanno sempre piú opache, piú difficili a giudicarsi. Cosí si diffondono nel corso del XIV e del XV secolo, gli uni accanto agli altri, scritti teologici e pastorali in tedesco a uso dei laici, versioni bibliche, rappresentazioni religiose e drammi carnevaleschi, canti chiesastici, canti popolari e dei maestri cantori, farse, cronache, relazioni di viaggio, trattati pratici d'affari, atti amministrativi e documenti in tedesco. E tutto questo scaturisce — in modo spontaneo e certo farraginoso, ma tuttavia con forza sufficiente a creare continuità — dalla stessa tradizione cortese, dal latino scritto e dalla trasmissione orale a un tempo. La carta comune in luogo della costosa pergamena e, da ultimo, il libro stampato danno già a questa letteratura scritta qualcosa dell'anonimato tipico d'una cultura di massa.

Rinascimento e barocco in Germania

Verso il 1500 in Germania, come in tutta Europa, si parlava e si scriveva in latino solo negli ambienti ecclesiastici, nelle università e nel mondo della scienza. Ma la cultura scritta di una lingua tedesca — affermatasi definitivamente nel mondo pratico, e che ormai va fissando sempre piú decisamente il destino della lingua parlata e delle rispettive tradizioni orali — questa cultura che segna l'inizio letterario dell'età moderna, in Germania non fece sorgere nessuna età d'oro, quale si protraeva ancora in Italia e quale si andava manifestando in Inghilterra, in Olanda, in Spagna, in Portogallo e in Francia. Anzi, mai la Germania aveva avuto, come nel Cinquecento, aspetto cosí medioevale, cosí «gotico». In realtà, mentre per le arti figurative fiorí pure l'età di Dürer, la cultura scritta tedesca non riuscí a conseguire — fino alla metà del XVIII secolo — unità e dignità sufficienti a produrre una classica arte letteraria, per dar vita a una poesia tedesca di valore europeo.

Le cause di ciò vanno ricercate in parte, ancora una volta, nell'ambito della storia politica. Neanche allora, infatti, la Germania poté disporre di un centro unico, capitale d'un granducato e con carattere di metropoli, che garantisse alla sua lingua la normatività, conferendo all'arte, alla musica e alla letteratura, il peso e l'autorità esemplari delle splendide creazioni barocche e manieristiche. Ciò non esclude peraltro l'esistenza di molti sporadici capolavori, la cui disseminazione determina appunto il fascino della Germania anche in questo periodo. Ma la differenza risulta evidente nel confronto con l'Italia, il cui destino è analogo a quello della Germania. Anche lí mancò infatti un tale centro politico. Ma già da lungo tempo s'irradiava da Firenze attraverso la Roma dei papi una dignità di lingua e d'arte che valse a salvare splendidamente non solo la produzione letteraria, ma l'unità stessa della cultura. In Germania i nuovi canoni rinascimentali non operarono meno intensamente che altrove. Ma operarono in senso separativo; qui, ancor meno che in altri paesi, la formazione delle *élites* poté essere intesa in senso nazionale. Umanesimo e rinascimento tornarono a dividere la classe colta da un lato, educata al latino e all'italiano, e gli ignoranti, di formazione tedesca, dall'altro. E di rincalzo l'assolutismo — col suo cerimoniale spagnolo e con la francesizzante cultura aristocratica — scavò un nuovo abisso intorno al mondo tedesco.

Con queste premesse, la lingua volgare sarebbe sopravvissuta probabilmente solo quale strumento di vita pratica e quale mezzo destinato, nelle sue forme letterarie, alla gente semplice e senza pretese, se un grande avvenimento europeo di carattere religioso — provocato da un tedesco, propugnato e osteggiato in suolo tedesco fino all'orlo della catastrofe — non avesse precedentemente arricchito di nuove esigenze la lingua e la letteratura tedesca, tenendola pure lontana da ogni estetismo: vogliamo dire la riforma di Martin Lutero. Anche se in Germania e in tutta Europa creò mortali scissioni fino alla guerra dei trent'anni, la riforma portò con sé e ridestò in maniera decisiva, proprio in Germania, la coscienza della lingua, grazie soprattutto all'influsso esercitato dalla Bibbia tedesca nello stile delle cancellerie dell'Alta Sassonia, ma rinnovato dal vigore espressivo colto da Lutero sulla bocca del popolo. Seguirono catechismi, canti ecclesiastici, libri di devozione; pullularono libelli polemici, scene carnevalesche e scritti satirici che aizzarono commilitoni e avversari, non disdegnando di scendere ai piú diversi e triviali motivi popolari. Il XVI secolo risuona tutto di alterchi in lingua tedesca; sarcasmi plebei dilagano del resto per tutta l'Europa, contaminando persino l'elegante latino degli umanisti. Una sorta di rinascimento alla rovescia unifica la Germania e si propaga anche nel mondo, finché si chiudono le frontiere.

Solo col passar del tempo in Germania si arrivò a una certa raffinatezza di stile. Era già iniziata la guerra dei trent'anni quando Martin Opitz (1597-1639), col suo *Libro della poetica tedesca* (*Buch von der deutschen Poeterey*), fece appello a una nuova coscienza delle persone colte versate nella lingua tedesca. In definitiva Opitz — benché avesse un sentimento vivo della lingua e fosse umanista d'indole forte e originale — si limitò essenzialmente a conciliare le contemporanee norme straniere del primo barocco, facendosi interprete delle concezioni allegoriche romane e cristiane, dei nuovi generi e dei nuovi sentimenti della natura e dell'animo sperimentati in Italia, in Francia e in Olanda. Gli elisabettiani — e Shakespeare stesso — cominciarono a esercitare una certa influenza in Germania tramite le compagnie teatrali ambulanti, soddisfacendo soltanto alle esigenze letterarie piú semplici. Ancor piú vicini alla vita d'ogni giorno si collocavano con rinnovellata fortuna — in quanto letteratura pragmatica di lingua tedesca — i libri del tardo medioevo ora diffusi dalla stampa: la letteratura giuridica, i testi di narrativa popolare, le opere di economia domestica per capifamiglia. Accanto al tedesco seguitava a vivere come lingua letteraria, anche per i poeti dello stampo di Opitz, il latino: era la letteratura delle scuole e delle università, che per ampiezza superava ancora di molto quella tedesca.

Per quasi tutto il Settecento, ove si misuri il suo raggio d'azione in Europa, la letteratura tedesca conserva caratteri provinciali, specialmente quando essa imita pedissequamente le piú recenti mode straniere del momento. Poeti e letterati sono in gran parte eruditi, giuristi, diplomatici, parroci di entrambe le confessioni. L'elemento cattolico, soprattutto nel meridione, mantiene piú stretti rapporti con la cultura romanza e, contemporaneamente, una spiccata predilezione per il mondo popolare, per lo spirito collettivo. Tendenze all'individualismo e allo sperimentalismo si riscontrano piuttosto presso i protestanti. Ciò che accomuna gli uni e gli altri — tenendo desta la consapevolezza dell'unità e della dignità della lingua nazionale — si esaurisce intanto nella lotta contro l'imbarbarimento della lingua, nei circoli linguistici e negli esperimenti teatrali. E s'avvicendano le zone periferiche, sparse politicamente e geograficamente ben oltre il territorio linguistico della Germania; le regioni tedesche orientali, in particolare la Slesia e la Prussia dell'est, riprendono come in passato — nel tardo medioevo — parte attiva e cospicua nella coscienza linguistica e letteraria della cultura tedesca. Forti accenti d'un vigore espressivo autenticamente tedesco si fanno ormai sentire (e si tratta spesso di capolavori, anche rispetto ai valori europei) nel corale protestante, negli scritti di Hans Grimmelshausen (1621?-1676), Andreas Gryphius (1616-1664), Angelo Silesio (1624-1677) o di Jakob Böhme (1575-1624). D'altronde uno spirito universale come Leibniz, nonostante l'interesse per la lingua tedesca, scrive ancora quasi esclusivamente in latino e in francese.

Il secondo classicismo

Solo con l'illuminismo e con i preromantici, o, per meglio dire, solo con il movimento di tutta Europa verso un soggettivismo razionalistico o empiristico, viene allentandosi — a partire dal secolo XVIII — la stretta delle regole e dei moduli barocchi. I filosofi illuministi, come Christian Thomasius e Wolff, osano pubblicare i primi libri teoretici in lingua tedesca. Il pietismo ammorbidiva le anime dei protestanti, l'illuminismo la rigidezza dei cattolici. Vieta pedanteria e vivo senso storico s'intrecciano nella Lipsia di Johann Christoph Gottsched e nella Zurigo di Johann Jakob Bodmer e per qualche tempo il sassone diventa il modello della lingua unitaria tedesca. Federico il Grande, imbevuto di cultura illuministica francese, pur disprezzando la contemporanea letteratura tedesca non meno di quella medioevale appena riscoperta, risveglia tuttavia nella Germania divisa e lacerata l'orgoglio nazionale di tutti i tedeschi proprio con le sue gesta fondate sull'individualismo; e a un tale orgoglio ancora nel 1811 farà appello Goethe in *Poesia e verità* (*Dichtung und Wahrheit*).

Architettura, pittura e scultura tutte insieme creano come per magia — specialmente in Austria e nella Germania meridionale divisa in tanti staterelli ecclesiastici — quelle strutture fantasiose, tipicamente tedesche, di chiese e castelli tra barocco e classicismo, nelle quali noi possiamo oggi ravvisare i tratti di un'arte originalmente europea. Nella musica (con Bach e Händel e col successivo sviluppo del classicismo viennese) e infine anche nella letteratura, dal seno della Germania protestante e borghese, a mezzo tra classicismo e barocco, si risveglia una potenza creativa di dimensioni mondiali e di profondità storica. Ma solo dopo che all'« Io » moderno è dato di operare sempre piú illimitatamente come elemento normativo del mondo e dello spirito, in quanto spirito filosofico illuminista, anima sensibile o *kraftgenie* (che tuttavia in Germania non si pone ancora, come poi con la rivoluzione francese, quale istanza politica e sociale), la letteratura tedesca, in ritardo su quelle europee di un secolo e piú — eppure in rapida ascesa con spiriti grandi e universali — tocca alla fine il suo secondo vertice classico. Questi momenti, comunemente definiti «Sturm und Drang», «preclassicismo», «classicismo», «romanticismo» e «tardo romanticismo», armonizzano certamente nelle intenzioni e nella loro evoluzione, nonostante ogni fondamentale discrepanza, a onta persino del mutamento verificatosi dall'ottimismo dei primi classici alla rassegnazione degli epigoni. Il momento culminante si colloca forse nell'anno 1800.

Di fronte alla pienezza e alla multiformità di quest'epoca della letteratura tedesca, le astrazioni che qui si devono fare divengono terribili e tormentose. D'altro canto — a differenza delle epoche anteriori — si può senz'altro affermare che diversi fatti e capolavori di quel tempo hanno vissuto ininterrottamente sino ai nostri giorni nella coscienza universale e sono in grado — benché la lingua si sia da allora fortemente trasformata nel lessico, ma non tanto nella struttura grammaticale — di esercitare ancora profondi influssi. In ultima analisi, si può proseguire soltanto con le categorie generali che abbiamo scelte. Perché queste categorie (l'importanza condizionata e insieme determinante della lingua nazionale e la sua funzione culturale, i tre piani della letteratura orale, di quella scritta e di quella poetica, i problemi relativi alla *weltliteratur* e all'« io europeo », eccetera) possono pure gettar luce sulla classificazione e sull'inquadramento generale di tanti molteplici motivi. Prendiamo come punto iniziale la teoria della conoscenza, ossia — qualora questa espressione suoni a qualcuno troppo antiquata — il rapporto tra soggetto e oggetto in quanto coscienza universale della letteratura. Proprio nel classicismo tedesco essa si viene evolvendo, con eguale consapevolezza e con molti reciproci influssi, in letteratura pragmatica, in poesia e in filosofia. Ecco perché a ognuna di esse premettiamo qualche cenno sulla rispettiva posizione filosofica.

Per la prima volta, in quest'epoca, si riconosce alla letteratura tedesca una diretta influenza europea. È certo però che l'Europa, con Mme de Staël, non l'avverte tanto nel segno del classicismo, quanto piuttosto del romanticismo. In realtà essa riuscí a creare, come ogni classicismo, una nuova sintesi europea, una sintesi universale. Proprio la congiunzione di tutti i campi della scienza e della vita con le belle arti (di cui è sintomo la definizione di « letteratura universale », quale appare già nel titolo della *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung*, strettamente legata al gruppo di Weimar), proprio questa sintesi dà sostanza, vigore e qualità all'intero movimento spirituale e culturale. Certo l'elemento unificatore qui consiste ancora nella lingua letteraria colta; e da ciò deriva il diritto e il dovere di guardare a tutta questa letteratura nel quadro di una storia della letteratura tedesca.

Già dal 1781 la *Critica della ragion pura* (*Kritik der reinen Vernunft*) di Kant, unendo e superando il razionalismo francese e l'empirismo inglese, aveva fissato in maniera definitiva il nuovo rapporto europeo tra soggetto e oggetto, cercando di garantire sul piano scientifico la validità universale delle scienze. Fichte, Schelling e Hegel lo ampliarono in sintesi totale del mondo in quanto « pensiero progressivo » che si estende dal primitivo cristianesimo alla realtà politica e filosofica contemporanea. Lessing, Klopstock, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, i fratelli Schlegel, Wackenroder, Tieck, Novalis, Kleist, Hölderlin, Jean Paul, Brentano, Arnim, Eichendorff, i fratelli Grimm — per citare soltanto questi — allargarono via via l'orizzonte poetico e letterario sino ad abbracciare tutta quanta la letteratura mondiale: da Shakespeare e Ossian, attraverso tutta la storia europea, fino all'India e alle regioni piú esotiche; dalle fiabe e dai canti popolari fino alla lirica e al dramma, all'epopea e al romanzo d'impronta classicheggiante e tuttavia individuale in quanto « confessione »; dalle lingue nazionali alle espressioni schiettamente popolari. La medesima sintesi penetra nell'intimità della persona: l'io cartesiano si allarga e diventa oggetto d'una ricca e complessa psicologia. Con tutto ciò, la massima risonanza letteraria nel mondo non toccò veramente alle creazioni piú eccelse; per quel tempo, in Europa, un Hoffmann, e addirittura un Kotzebue, ebbero piú importanza di Goethe.

Ma allora per la prima volta la tradizione dotta e letteraria della Germania riuscí a produrre anche una sintesi viva e profonda con la cultura orale. L'idioma del popolo e il tedesco di Lutero, Hans Sachs, i racconti popolari, le leggende e i canti tramandati nella tradizione e nei vernacoli si fusero sempre piú, a partire dallo « Sturm und Drang », con le geniali creazioni letterarie, che sulle prime non si ripercuotevano

ancora nel popolo. D'altro canto, nel mondo della cultura letteraria nuovi orizzonti sulle lingue e sui regni della natura erano spalancati da spiriti universali come i fratelli Alexander e Wilhelm von Humboldt. Le scuole e le università tedesche acquistarono — specialmente con la fondazione dell'università berlinese del 1809 — quella struttura idealistica che sino a oggi le ha caratterizzate. E poi la scuola storica, la piú preziosa scoperta scientifica del classicismo e romanticismo tedeschi, dischiuse all'Europa un nuovo metodo storico, dissepellendo mondi ignoti e trascorsi.

Ma il mondo classico-romantico tedesco poté giungere a tanto solo mediante una continua e progressiva assimilazione del mondo oggettivo nell'io, nell'immaginazione: costante trasfigurazione di sostanze in funzioni, di cifre e allegorie in simboli, di forme oggettive in processi soggettivi: dissolvenza romantica, per l'appunto. In filosofia, per la verità, il mondo diventava sempre piú ampio, ma anche sempre piú povero e inconsistente, riducendosi via via a rappresentazione o a processo, finché, nel momento finale di questa soggettivazione, Marx scoprirà attraverso Hegel la possibilità tecnica di manipolare il mondo moderno col principio della dialettica delle classi. In letteratura, d'altro canto, l'io e il mondo vennero implicati in un rapporto sempre piú ricco e complesso, ma anche sempre piú interiore, mentre il linguaggio si trasformava sempre piú in simbolo; e Heinrich von Kleist, in ultima analisi, congiunge ancora il mondo esterno e quello interiore nel «prodigioso» della *Marchesa di O.* (*Die Marquise von O.*), nell'«ahimè» di Alcmene, nel sogno del principe di Homburg. Dopo di che persino il mondo poetico si disgrega nell'io e nel sentimento della natura da un lato e nell'esperienza pratica dall'altro.

Mossa dal rapporto «io-mondo» (Friedrich Schlegel) come da un vincolo commosso e indissolubile, la letteratura tedesca si era fatta — pure in tarda età — classica e universale. Personalità, libertà e coscienza, istanze umane d'ogni classicità, d'ora in poi sovrastano al mondo come ideali poetici tedeschi, screziati di riflessi greci e classicheggianti. Nei *Fratelli Karamazov* Dostoevskij citerà ancora Schiller. Del resto, questo concetto di letteratura universale è pure fondato sulla celebre definizione di Goethe. Ma con ciò si crea altresí nella letteratura un'assolutezza dei valori soggettivi nella cui luce si dissolveranno in Europa altri e piú antichi organismi letterari. Tale era l'orientamento delle letterature europee secondo i motivi, le forme e i generi della tradizione latina. Oppure, la comunità mondiale delle forme e dei generi «semplici». Soltanto ora l'io europeo poteva riscattare definitivamente la letteratura, in senso europeo, dalle ingenue strutture e dalle comuni funzioni delle letterature antiche ed estranee. Il divario tra i motivi d'ispirazione orientale d'un Voltaire e d'un Goethe può ben segnare il confine esistente tra una partecipazione ancora candidamente contenutistica alla letteratura universale e un interesse che, invece, si concreta già in forme soggettive e simboliche. Era nella logica stessa delle intensificazioni romantiche: radunare spiriti e forme espressive da tutto il mondo, accogliere tutte le letterature primitive e storiche, al fine di stemperarne materia e sostanza in riflessioni, in psicologia, in fasi storiche e in processi evolutivi.

Soggettivismo e realismo

Nel corso del XIX secolo in tutta Europa e in tutti i campi della vita la vecchia sintesi soggetto-oggetto si corrompe nella problematica d'una soggettività isolata e nell'incertezza di una disponibilità materiale di tutte le manifestazioni concrete. Su queste vie l'Europa ha camminato dapprima rapidamente, in modo spontaneo e progressivo: era una riscoperta del mondo, tanto psicologica quanto materiale. L'industrializzazione, le conquiste scientifiche e imperialistiche, l'emancipazione della borghesia e il socialismo procurano contemporaneamente validità universale a questa civiltà europea.

È impossibile compendiare in pochi tratti la situazione e lo sviluppo della letteratura in Germania dalla morte di Goethe (1832) al naturalismo. Basti rilevare alcune costanti. Il bisogno di concretezza, la necessità del realismo (in tutte le sue cangianti accezioni, fino alla teoria del ritratto immediato) pervadono e dominano tutto il secolo. Soggettivismo romantico e classicistico, anche se ormai isolato, da una parte, e progressismo sociale, liberale, positivistico e materialistico dall'altra si congiungono in forme e organismi sempre diversi. Il quarto stato non crea una lingua e una letteratura proprie; le sue opere teoriche, i suoi testi di battaglia esso li riceve bensí dalla Germania, ma scritti pur sempre nella lingua della cultura. In Germania, la letteratura non trova una sfera d'azione sopraindividuale, un'area riservata alle polemiche intellettuali, sociali e magari poetiche. È vero che la letteratura amena e quelle specializzate si compenetrano piú che mai: cosí la lirica col dramma, il romanzo col saggio, relazioni di viaggi, prose giornalistiche e opere di scienza in lingua elevata, mescolate sovente in variopinta maniera. Ma tutto questo, sia esso retaggio della stagione classico-romantica tedesca oppure espressione di istanze vive e attuali, si trova ancora e sempre isolato e costretto — in parte per circostanze esteriori — a presentarsi come letteratura aulica e dotta. In questo senso si stendono sulla Germania, paragonata con l'Europa, le ombre del provincialismo, come nel XIII secolo dopo la prima fioritura classica.

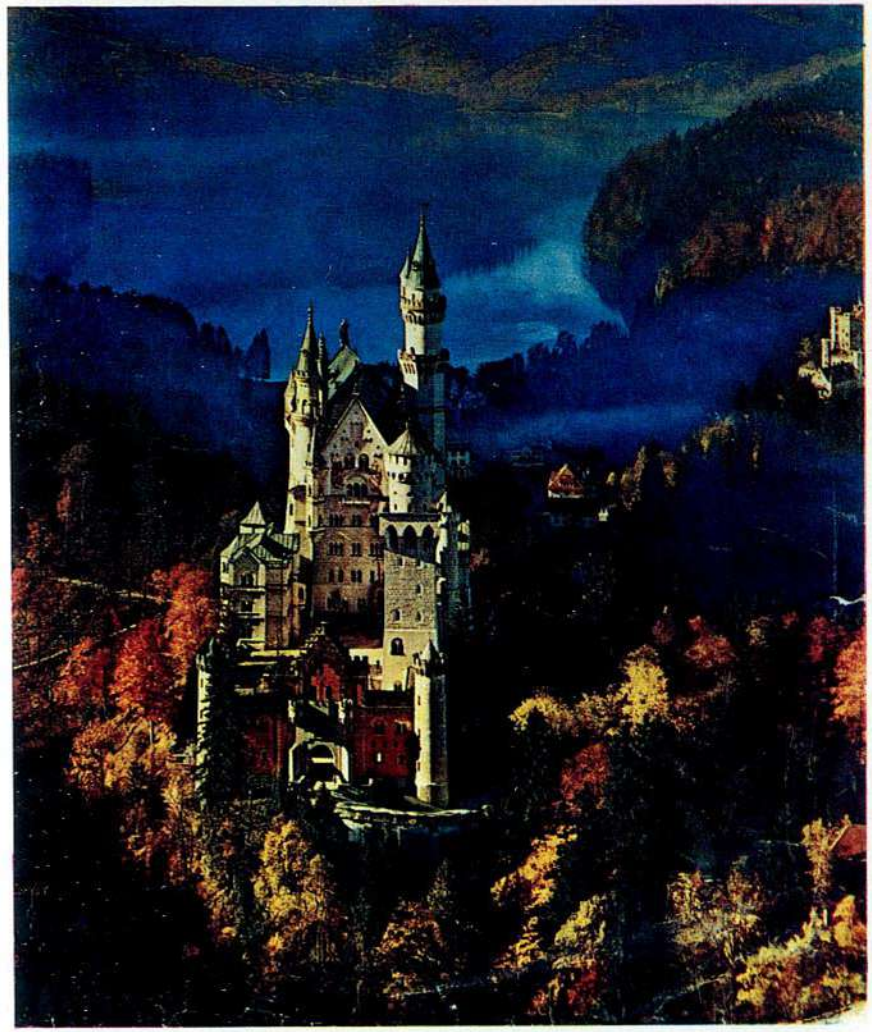
Per l'Europa bastano i nomi di Dickens, di Balzac e di Dostoevskij — tre aspetti, tre valori e tre influenze diverse d'un unico genere — per indicare subito il differente influsso esercitato dalla letteratura tedesca sull'Europa. Proprio il poeta tedesco piú solitario e meno conosciuto, Friedrich Hölderlin (1770-1843), è quello che alla fine avrà fama mondiale, ma con un secolo e piú di ritardo. Quanto agli altri, con tanti capolavori iridescenti di riflessi spirituali in cui s'incrociano anima e mondo (Grillparzer, Büchner, Nestroy, Hebbel, Stifter, Gotthelf, Keller, Fontane, Mörike, e la scelta è ancora arbitraria), hanno trovato sempre e dovunque — e trovano tuttora — conoscitori ed estimatori, ma non una vera risonanza europea.

Le cause di ciò sono difficilmente comprensibili. Le situazioni esterne, in fin dei conti, spiegano ben poco. Certo, lo sviluppo politico e culturale della Germania segue alquanto faticosamente, con vari intoppi e subordinazioni, il progresso europeo. D'altro canto, la cultura tedesca deve certe sue eccellenti affermazioni (a esempio, nelle scienze storiche e nelle scienze naturali) appunto al patrimonio culturale ereditato dall'età classico-romantica tedesca e sempre vivo nei grandi centri di cultura. Anzi, gli stessi avvenimenti politici avrebbero avuto certa-

mente un corso diverso senza i perduranti effetti di codesta eredità, svuotata ormai di impulsi progressisti.

Da un punto di vista sociologico, scrittori e poeti del classicismo avevano stabilito da tempo accomodamenti coi principi interessati, con le minoranze colte della nobiltà. Weimar accolse l'impronta di Goethe; ma anche Goethe, a sua volta, subí l'influenza di Weimar lasciandosi andare a quei suoi esperimenti sui colori che in fondo divertivano la corte. Tuttavia è ingiusta l'accusa di tradimento della borghesia che i progressisti hanno continuamente rivolta a lui e ai suoi successori, ai romantici e ai loro epigoni dell'Ottocento. Perché essi piantarono in asso la borghesia in forma del tutto privata; e la nobiltà, nella misura in cui li ascoltò e li seguí, fu plasmata dalla loro opera. Ma in fondo non si trattava di questo. Importava che la lingua dell'età di Goethe — questa lingua di estrazione borghese rinnovata dalla storia e dalla tradizione orale — si affermasse in Germania; e infatti essa s'impose presto con tanto slancio da stabilizzarsi di colpo, come per un miracolo, essa soltanto, quale lingua scritta e unitaria di gran prestigio: e tale resterà attraverso tutti i realismi del secolo XIX fino a oltre il naturalismo. Anzi essa — lingua letteraria e aulica — pervase persino la cultura orale. Poiché nei domini della lingua tedesca né lo stato né la Chiesa potevano vantare una prepotente unità, e quindi neppure l'eloquenza aveva centri di forte irradiazione se non forse nel teatro, non v'era una cultura orale che avesse maggiore forza di penetrazione. Sicché la lingua letteraria del tempo di Goethe giunse a riempire un grande vuoto. L'educazione letteraria compensava quell'educazione convenzionale del cuore che sarebbe potuta scaturire soltanto dalle assidue cure d'una cultura orale. Anche i discorsi dei personaggi piú modesti e quotidiani della letteratura tedesca (quelli di Nestroy a Vienna, di Fontane a Berlino) traboccano di citazioni e di reminiscenze letterarie. Una coincidenza simile della cultura borghese con la lingua dotta si ebbe allora certamente anche in altre nazioni d'Europa: nell'Ottocento, lo storicismo impregnava di sé la vita quotidiana, non solo l'arte e la letteratura. Nel mondo tedesco, tuttavia, il classicismo letterario, ancora cosí vicino, esercitò un influsso straordinariamente profondo. Durante il XIX secolo la sostanza spirituale dell'età goethiana superò con la lingua tutti gli ostacoli e i limiti esistenti nell'area linguistica tedesca, per trasformarsi alla fine, dopo la nuova interpretazione positivistica, in una sorta di patrimonio culturale nazionale e sovrastatale comune alla piccola e alla grande borghesia. Nell'*Epigramma* (*Sinngedicht*) di Gottfried Keller (1819-1896) — uno dei cicli piú letterari fra tutte le storie d'amore — il calzolaio svizzero, fidanzato di Barberina, canta ancora la lirica di Goethe *Kleine Blumen, kleine Blätter*, ormai « decaduta » a canto popolare e di lavoro.

Sul terreno delle cause e degli effetti connessi con la cultura letteraria i migliori poeti tedeschi del XIX secolo esaurirono di nuovo — come nel XIII secolo — il loro slancio in un regressivo confronto col mondo classico-romantico, invece di progredire spontaneamente con l'Europa. Per loro, il realismo europeo mantenne caratteri individuali, moralistici, filosofici e « poetici », anche quando si sentiva e si professava avverso al classicismo. Nelle punte avanzate del progresso i tedeschi rimasero in gran parte imitatori, soprattutto dei



Neuschwanstein Schloss (Baviera).

francesi. Soltanto Heine (1797-1856), come saggista, raggiunse una levatura europea, per naufragare poi a Parigi nel suo « sepolcro di materassi ». Oltre a lui e dopo di lui avranno risonanze sopraindividuali solo i drammi di Richard Wagner che, se nel campo della musica precorrono già in parte l'età contemporanea, nel contenuto ideale rappresentano una sintesi del romanticismo, mettendo alla prova le idee del '48 e quelle schopenhaueriane e procurando tuttavia al mondo un'ultima ebbrezza di soggettivismo. Ma per gli altri poeti è caratteristico il fatto che gli uni o gli altri siano stati prima o poi oggetto d'un culto degli eroi d'indole ideologica o confessionale, borghese o marxista: il che garantisce e giustifica la loro qualità. Ma il loro inserimento nella comunità delle epoche e in una non contingente gerarchia degli spiriti resta comunque un problema.

Hugo Kuhn

La letteratura tedesca contemporanea

L'etichetta di « neoromanticismo », applicata spesso alla variante tedesca del decadentismo europeo, può essere discutibile; ma serba il vantaggio di coglierne i caratteri inconfondibili entro la *koiné* di quell'epoca: il timbro di particolare interiorità, di sublimata *Stimmung* entro le sue stesse acquisizioni formali (a esempio di Rilke) e l'avventura dell'espressionismo. Del resto quella definizione fu legittimata dal confessore piú squisito dell'estetismo, Hofmannsthal, che in quella sua stagione letteraria vide anzitutto un « ritorno » romantico: « Si trattava ancora una volta di quello sconcertante intrico di concetti, di quel culto del sentimento innanzi tutto, di quella preminenza del sogno sullo spirito, di quella *pietas* entusiasta, nostalgica e trasognante per ogni cosa del passato, di quel voluttuoso perdersi nella natura, di quel sensualismo sopraffino su cui già si erano buttati, come uno sciame di insetti, gli spiriti romantici ». Di estrazione non meno romantica sono anche: l'ipoteca che su quella letteratura ebbero i filosofi da Schopenhauer a Freud a Kassner, ma sopra tutti e piú a lungo Nietzsche; la concezione dell'arte come religione (George) che ripeteva, rovesciandola, quella della religione come arte di Wackenroder; l'influsso di Wagner sia nel suo aspetto europeo — mediato da Baudelaire — sia in quello neogotico e guglielmino; le numerose conversioni di questi neoromantici sia al cattolicesimo (Bahr) sia al comunismo (Becher, Otten, Rubiner) che richiamano analoghe parabole di conversioni romantiche (F.L. Stolberg, F. Schlegel). Del resto, senza un qualche romanticismo attardato entro e oltre il realismo borghese, non si spiegherebbe perché in Germania la recezione del naturalismo sia rimasta incompleta e convulsa (donde tante contaminazioni fisico-mistiche specie nella lirica), e la reazione a esso sia stata in fondo simile a quella con cui un secolo prima e su piú vasta scala il romanticismo aveva elaborato le istanze piú impegnative dell'illuminismo. Ma il richiamo serve a distinguere le due epoche; i primi romantici gonfiarono di speranze la propria epoca, Novalis misticizzò la monarchia prussiana. I loro pronipoti piú sensibili soffrono in varie guise il salto di temperie spirituale fra la prima e la seconda metà del secolo, il vuoto

di valori entro il rigoglio economico-politico dell'era guglielmina. Per questo anche i piú grandi impressionisti (Rilke, Hofmannsthal, George) che diedero alla lingua tedesca uno splendore e una squisitezza mai prima visti, sentirono, piú dei loro sodali europei, la nostalgia o l'ambizione di una missione rigeneratrice nella e soprattutto della poesia. Questo spiega il rigore piú che metrico, etico entro il nitore delle notazioni e delle visioni storico-liriche di George; la sua azione di recupero delle piú pure voci romantiche (Jean Paul, Novalis, Hölderlin); e soprattutto il suo cenacolo di poeti e di critici, centro radiante e determinante (non meno di quello dell'*Athenaeum* un secolo prima) per tutta la cultura tedesca, anche universitaria, nel primo quarto del secolo.

A Vienna in quel tempo la catastrofe del mondo asburgico non fiaccò, anzi arricchí di un disperato fascino lo sforzo di Hofmannsthal per salvare quel mondo nel mito. Forzando il respiro dei suoi *Drammi lirici* e poi, dalle commedie ai drammi, in un teatro sempre piú complesso e tragico, «teatro del mondo» contemporaneo, o captando nello specchio teresiano della sua critica le ombre e i barbagli delle letterature moderne, egli cercò di serbare la continuità e l'unità della cultura mitteleuropea. Su scala minore, R.A. Schröder ritentò le sorti dell'umanesimo cristiano rivelatesi poi disperate quanto quelle, anche politicamente ambigue, del terzo umanesimo degli anni venti, o quanto lo sforzo per una «restaurazione creatrice» sostenuto specialmente da Rudolf Borchardt, poeta-filologo e retore di un germanesimo ellenico-tragico.

Questi restauratori disincantati dei valori della tradizione sono un aspetto della società tedesca in crisi; l'altra faccia è quella dei suoi visionari distruttori, gli espressionisti, «Sturm und Drang» del neoromanticismo. Nella varietà dei suoi temperamenti (Georg Kaiser, Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, August Stramm, Robert Johannes Becher, Ernst Stadler, Paul Zech, Georg Trakl, ecc.), delle sue correnti (neo-patetica, eternista, eversiva, estatica, pacifista, ecc.) e delle sue riviste (*Die Aktion*, *Der Sturm*, *Revolution*, ecc.) restano costanti nell'espressionismo: la rottura con l'impressionismo, ma cosí violenta da parere un impressionismo impennato sull'attimo, col conseguente trapasso dalla poetica dell'aggettivo a quella dell'esclamativo quasi piú che del sostantivo; la ricerca di nuove libertà e sintesi espressive anche nelle o con le altre arti; la ricerca di un'umanità assoluta, la famosa *O Mensch-Dichtung*, quasi di Cristo-Prometeo moderno. Partendo da tali presupposti troppo astratti o troppo individuali, l'espressionismo non poteva avere, come non ebbe, le incidenze sociali vagheggiate. Toccò semmai a Kafka, un narratore che, già come tale, non rientra nel puro espressionismo (dominato dalla lirica e dal dramma dove domina il grido, salvo che nel teatro antiborghese di Sternheim), esprimere parabolicamente le componenti di fondo di quel movimento: un fantasma di assoluto, uno sgomento di legge entro l'assurda scomposizione del mondo.

L'impotenza — che è poi la sostanza poetica — dell'espressionismo a divenire discorso, rimanda al problema del secolo della letteratura tedesca: quello della mancata assimilazione della lezione naturalistica (quasi fosse legata a quella democratica del secolo scorso), cosí fertile di sviluppi in altri paesi. Non a caso i frutti artistici piú validi

sono stati raggiunti in Germania proprio da quegli spiriti che, coscienti o no, hanno affrontato, se non sempre risolto, il dato naturalistico.

Nella lirica Rilke torna come gli antichi mistici ad affondare la sua ricerca metafisica nel grembo della natura delle cose, degli animali, alberi e pietre (*Dingdichtung*). Gottfried Benn parte dal punto di arrivo del naturalismo, esalta «il sublime dal basso», ma finisce col non trovare altro ordine al caos se non quello suo, rigorosamente estetico, fratello minore e piú duro della *Rühmung*, la «celebrazione» cara a Rilke.

Sul piano del teatro Bertolt Brecht, dilatando al massimo i temi del teatro naturalistico, trasforma il grido fuori del tempo degli espressionisti in un ragionamento ideologico — condotto con una razionalità pratico-poetica di linguaggio, anche scenico, ignota finora al teatro tedesco — sulle ignominie che la società del denaro infligge e anche insegna agli oppressi di ogni tempo e paese, spesso eroi o testimoni di una verità storica in cammino. Eppure non una delle battute del suo teatro epico o didascalico può dirsi drammatica nel senso corrente.

Sul piano della narrativa tedesca — da lui portata a un livello mondiale — Thomas Mann è l'altro massimo confessore dei vizi e del valore della società tedesca di questo secolo. Sviluppa le sue premesse naturalistiche in un progressivo umanesimo critico, sempre piú critico nei confronti della borghesia tedesca — di cui è pur figlio, orgoglioso dei suoi ideali penati goethiani — corresponsabile della catastrofe. Eppure per molti elementi (il motivo della malattia, della musica, l'antitesi fra spirito e vita, il suo pessimismo, senza contare il gusto per la grande prosa ritardata all'uso dei vecchi maestri, specie Fontane), Thomas Mann si confessa, piú di suo fratello Heinrich — che conduce il suo processo all'era guglielmina in chiave semmai illuministica — legato al secolo scorso.

La corrente della *Neue Sachlichkeit* o nuova concretezza che caratterizza la narrativa fra le due guerre mondiali umilia a cronaca i temi esagitati dall'espressionismo. L'*O Mensch!* decade al «pover'uomo» del romanzo di Hans Fallada. La ditirambica poetica della metropoli scade al *collage* cronachistico-dialettale di *Berlin-Alexanderplatz* di Döblin. Gli strati del naturalismo piú trito affioravano quando la tensione dell'espressionismo — salvo forse che nel teatro di Toller — era ormai fiaccata.

Con l'avvento del nazismo, alla rimozione di Heinrich Mann dalla presidenza dell'Accademia Prussiana di poesia seguirono già nel marzo del '33 le dimissioni di un folto gruppo di scrittori, il primo della cosiddetta «letteratura d'emigrazione» che ebbe il privilegio amaro di contare i nomi piú validi della letteratura tedesca: i due fratelli Mann, Brecht, Klaus Mann, Walter Benjamin, Franz Werfel, Theodor Plivier, J.R. Becher, Annette Kolb, Fritz von Unruh, Leonhard Frank, ecc. Punti d'incontro nella diaspora, nacquero le varie riviste degli emigrati fra cui la *Internationale Literatur*, i *Deutsche Blätter* a Mosca (di Becher e Plivier), *Mass und Wert* (di Thomas Mann e Schulenberg) nella Svizzera, *Die Sammlung* (di Heinrich Mann con Gide e Aldous Huxley) a Parigi, ecc. Fra i rimasti, accanto ai bardi ufficiali del partito (come Dietrich Eckart e Hanns Johst) e ai persua-

sori non tutti persuasi del « rinascimento nordico » (come Hans Grimm, Hans Friedrich Blunck, Ernst Bertram, Erwin Guido Kolbenheyer, Otto Gmelin), si delinea la cosiddetta emigrazione interna che di unitario ha solo il nome, un senso di varia frustrazione, qualche rivista (*Corona*, *Die neue Rundschau*), fantasma piú che strumento di una solidarietà di opinione. Il resto è una serie di casi di coscienza risolti da ognuno a suo modo: col compromesso artistico offerto (Binding) o sofferto (Carossa), con la resistenza dolente (Hesse), col diario segreto (come quello che Felix Hartlaub annotava in servizio al quartier generale), con l'escapismo aforistico di Winkler, o dedicandosi al privato orto cristiano (Ina Seidel).

Eppure ai tedeschi — specie ai giovani — dell'anno zero, gli emigrati esterni e interni, convinti ognuno di avere a suo modo offerto e sofferto di piú, ebbero, salvo poche grandi eccezioni, poco da offrire; nulla o quasi il piú smagliante e avventuroso « praeceptor Germaniae », Ernst Jünger, maestro nel rendere in emblemi i problemi della società tedesca a ogni sua svolta. Non piú di uno stremato conforto offrivano gli epigoni umanistici (Carossa, Hesse, Wiechert); maggior nutrimento semmai venne da quegli scrittori impegnati o irretiti in una tematica cristiana ma attuale dei fatti (soprattutto il problema dei rapporti fra la grazia e il potere) come Werner Bergengruen, Gertrud von Le Fort, Elisabeth Langgässer, Reinhold Schneider.

La letteratura tedesca dell'anno zero oscillò fra il tentativo di un disperato inventario delle proprie colpe e angosce, e la tentazione di versarle nel conto del nichilismo e dell'angoscia di tutto il mondo moderno: inducevano a questa destoricizzazione anche gli esiti — generalizzati — della diagnosi della società mitteleuropea condotta dagli austriaci: una società di uomini senza qualità (Musil) e di sonnambuli (Broch), la crisi non di una cultura ma della cultura. Lo sgomento, inoltre, di amministrare l'immensa eredità della catastrofe con un linguaggio umiliato dai bassi servigi alla storia recente, condiziona specialmente la ripresa pur notevole della lirica (Paul Celan, Ingeborg Bachmann); e turba (ma arricchisce anche) la sua vena piú antica, quella della *Naturlyrik* (Karl Krolow, Günther Eich, Erich Fried).

Si può dire che il dramma di Wolfgang Borchert *Fuori dalla porta* (*Draußen vor der Tür*, 1946) segni l'inizio della letteratura tedesca del dopoguerra, giacché in esso — a differenza della sfasatura verificatasi nel primo dopoguerra — l'altissima tensione morale dell'espressionismo, di cui Borchert è visibile erede, viene inserita nel preciso contesto storico della Germania dell'anno zero; a questa formula, e su un piano storico sempre piú vasto, può ricollegarsi il piú recente, fortunato teatro d'inchiesta (Rolf Hochhuth, Peter Weiss). Il fatto dominante e nuovo di questa letteratura è la denuncia virulenta non solo di tutta la colpa della generazione della guerra, bensí del suo complesso di colpa implicito nella sua fuga in avanti verso il benessere economico il cui miracolo sarebbe appunto la *Bewältigung der Vergangenheit*, il superamento intimo del passato. L'etichetta di sinistra data a questa letteratura (e al « Gruppo 47 » che sfugge a ogni formula, regna ma non governa l'opinione pubblica tedesca) è almeno imprecisa. Ciò che infatti in questa letteratura non è nuovo, è l'atteggiamento di solito individuale — geniale, giocoso o impetuoso — della protesta, per cui si è parlato anche di neoespressionismo. L'eroe del romanzo di Günther Grass *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*), nano volontario e beffardo, è l'archetipo di una poetica dello scrittore-giullare (già *in nuce* nel dramma di Borchert) spietato verso la società che lo onora. Questo nuovo illuminismo risentimentale e a volte surreale ha imposto negli anni cinquanta anche in Europa i suoi meriti di rottura e di avventura neo-picaresca, di rinsanguamento e di esperimento neo-barocchi anche sul piano del linguaggio. Pure, da quando Heinrich Böll subito dopo la guerra mosse i primi passi sulla via del realismo cristiano e della riscoperta della provincia, si è fatta sempre piú forte, intorno al '60, l'esigenza di pagare l'annoso debito tedesco al realismo, di passare da una tensione soggettiva o astratta a un'attenzione piú meditata della realtà su presupposti validi non soltanto per chi scrive, quelli che poi hanno deciso sull'esito di tali sforzi. Su questa strada infatti la passione civica di H.M. Enzensberger — che guida la saggistica e la poesia piú impegnata — per i dettagli della vita sociale tedesca, è un presupposto ben piú fertile delle « supposizioni » di Uwe Johnson sulla realtà fra le due Germanie; la cui prosa, valida variante del *nouveau roman*, rischia quella confusione di realismo e sperimentalismo da cui si difende come può anche la recente avanguardia « realistica » del gruppo di Colonia (Günther Herburger, Dieter Wellershof). Ma lo sperimentalismo anche solo verbale (Helmut Heissenbüttel), piú che quale terzo e piú recente strato della letteratura tedesca potrà essere meglio valutato come manifestazione, epidermica o endemica, di tutta la presente letteratura.

Nella Germania orientale, pur tenendo conto dei vecchi maestri ancor validi (R.H. Becher per la poesia, Anna Seghers per la narrativa) e i bardi di partito, il problema della letteratura si presenta rovesciato nei confronti dei presupposti: è un problema — tanto piú acuto da quando un poeta autentico come Peter Huchel ha dovuto lasciare la guida della rivista *Sinn und Form* — di assimilazione, di scavo o di critica, aperta o no, di presupposti ideologici già dati. La lirica di Johannes Bobrowski, la narrativa di Erwin Strittmatter e di Christa Wolf, il teatro di Peter Hacks, teso a superare il « dramma negativo », vanno posti in questa difficile ma fertile prospettiva.

Marianello Marianelli

LETTERATURA BASSO-TEDESCA

Nel racconto in versi *Sassine abbandonata* (*Von der hilflosen Sassine*) Kaspar Abel (1676-1763) lamenta la triste sorte dell'infelice principessa Sassine che, oppressa dalla sorellastra Frankisse, cerca di riconquistare i vecchi sudditi dei territori compresi tra la Russia e i Paesi Bassi. In quest'allegoria il poeta ha voluto simboleggiare il destino della letteratura basso-tedesca che, in origine autonoma e indipendente, piú tardi soppiantata dall'affine letteratura alto-tedesca, ha finito col diventare una semplice poesia dialettale.

Destino di una lingua

Il basso-tedesco fu in origine la lingua ufficiale del territorio compreso tra il mare del Nord e la selva Ercinia e tra il Reno e l'Elba, nonché della Frisia posta a nord-ovest del Reno. Si era differenziato dall'alto-tedesco nel corso della seconda evoluzione fonetica a cui, diversamente da quest'ultimo, era rimasto estraneo. A partire dalla metà del secolo XII e con il progredire della colonizzazione nei territori orientali il basso-tedesco incominciò a guadagnare terreno acquistando infine, nel corso del XIV e XV secolo, dignità internazionale come lingua commerciale della lega anseatica. Solo dopo la decadenza dell'Ansa esso fu di nuovo respinto nel suo originario spazio geografico per decadere poi a dialetto nel corso dei secoli XVII e XVIII in seguito alla riforma che fece dell'alto-tedesco di Lutero la lingua dominante di tutte le regioni tedesche. In questo periodo di transizione il basso-tedesco non fu utilizzato quasi per nulla sul piano letterario, cosí che si può ricominciare a parlare di una letteratura basso-tedesca solo a partire dalla metà del secolo XIX.

Gli storici sono soliti suddividere la letteratura basso-tedesca in tre periodi principali che corrispondono alle tre fasi di sviluppo della lingua: il periodo dell'antico basso-tedesco o antico-sassone, che dura dall'inizio del IX secolo fino alla metà dell'XI; quello del medio basso-tedesco di cui possediamo documenti solo per il periodo compreso tra il XIII e il XVI secolo (poiché dal 1050 circa fino al 1200 la lingua letteraria è il latino); e infine il periodo del nuovo basso-tedesco che inizia nei primi anni del secolo XVII e arriva fino ai nostri giorni.

L'antico periodo sassone

Dell'antica letteratura basso-tedesca o sassone ci è pervenuto assai poco, sebbene, già ai suoi inizi, si trovi un'opera di notevole valore artistico; si tratta di un poema epico con rime allitterative sulla vita di Gesú, che ci è giunto quasi al completo ed è stato pubblicato sotto il titolo di *Heliand* (816-836). La prefazione latina di un manoscritto (oggi perduto) di questo poema afferma che Ludovico il Pio avrebbe incaricato un noto poeta sassone di tradurre dal latino in versi germanici l'Antico e il Nuovo Testamento. Alcune particolarità linguistiche dimostrano che il compito venne assunto da uno dei numerosi missionari anglosassoni, il quale lo portò probabilmente a termine nel monastero di Werden, ispirandosi, come fonte principale, alla versione latina del *Diatessaron* (o Vangelo unificato) di Taziano. Le numerose omissioni e variazioni provano che si tratta di una libera rielaborazione del modello, che venne interpretato anche attraverso i numerosi commenti evangelici, e testimoniano dello sforzo di rendere accessibile la storia sacra al popolo sassone da poco convertito al cristianesimo. Sul piano formale l'opera consiste di seimila versi, suddivisi in settanta parti o *fitten*. Si tratta quindi di una catena di singoli poemi. Come sempre nella poesia germanica, lo stile si fonda sull'allitterazione e sulla variazione.

Ci sono pervenute anche parti dei poemi biblici citati nella prefazione latina. Già nel 1875 Eduard Sievers dimostrò che i versi 235-851 della *Genesi* in antico inglese dovevano essere una traduzione dall'antico sassone; di fatto, nel 1894 vennero scoperti, in un manoscritto vaticano, altri versi di un'antica *Genesi* sassone, per di piú nella versione originale. Ai versi iniziali di questo frammento dell'antica letteratura sassone corrispondono ventisei versi della *Genesi* dell'antica letteratura inglese. In complesso ci sono pervenuti circa novecento versi, suddivisi nelle varie *fitten* dell'*Heliand*, nei quali si parla della proibizione divina di mangiare i frutti dell'albero della conoscenza, della caduta di Lucifero, del peccato originale, degli eventi successivi al fratricidio di Caino e della distruzione di Sodoma.

La forma metrica del poema si fonda sull'allitterazione ed è opera di antichi monaci inglesi che s'ispirarono ai poemi epici latini di Virgilio, Giovenco e Prudenzio. Anche i due poemi biblici antico-sassoni rientrano, sotto il profilo formale, nell'antica poesia epica inglese, né è un caso che siano stati scritti da un missionario anglosassone. Non sappiamo se nell'area linguistica dell'antico sassone siano stati prodotti altri poemi di questo tipo; sappiamo soltanto che un poeta di epoca piú tarda ha ampliato in tre punti il Vangelo unificato, aggiungendovi una *fitte* con un'interpretazione simbolica del paragone contenuto nella parte 43 (la guarigione dei due ciechi di Gerico), libertà che il poeta dell'*Heliand* non si sarebbe mai consentita. Comune a tutta la poesia germanica (e quindi anche a quella dei sassoni del continente) è invece il *lied*, forma poetica breve e allitterata delle dimensioni di una *fitte*. In traduzione alto-tedesca ci è pervenuto uno di questi primitivi *lieder* antico-sassoni, in cui si canta la lotta tra Elia e l'Anticristo. Si tratta di ventiquattro versi inseriti in un antico poema bavarese che illustra la sorte dell'uomo dopo la morte.

Il periodo dell'Ansa

La letteratura medio-basso-tedesca, almeno quella che ci è pervenuta, è essenzialmente quella delle città dell'Ansa. Dopo una fase intermedia caratterizzata dall'uso quasi esclusivo del latino e protrattasi per un secolo e mezzo, i tratti formali o contenutistici dell'antico periodo sassone scomparvero pressoché totalmente. Le fiorenti città marinare che fin dalla metà del XII secolo si erano riunite nella lega anseatica tendevano a darsi nuovi ordinamenti laici mentre il sorgere di una marcata coscienza borghese spingeva a ripristinare la lingua locale nei documenti letterari. Ne uscirono atti pubblici, protocolli, statuti, codici e cronache in lingua basso-tedesca. I molteplici rapporti commerciali fecero ben presto del basso-tedesco una lingua di rango internazionale e crearono le premesse per un fecondo scambio d'influenze tra la letteratura sassone e quelle straniere. Conosciamo in effetti tutta una serie di opere poetiche medio-basso-tedesche unicamente nelle loro versioni alto-tedesche, olandesi, inglesi, svedesi o norvegesi. Reciprocamente le numerose traduzioni di opere straniere in basso-tedesco contribuirono a una maggiore dignità ed efficacia letteraria.

La volpe scaltra, l'astuto burlone, il diavolo bugiardo

Una delle numerose opere poetiche assimilate dalla letteratura medio-basso-tedesca è il romanzo di Reinardo, *Reinke de Vos*, nato nei Paesi Bassi, diffusosi nei territori della bassa Germania grazie agli stretti legami dell'Ansa con le Fiandre, e passato in seguito nella letteratura mondiale proprio attraverso la sua versione basso-tedesca.

Intorno al 1250 il religioso fiammingo Willem scrisse, ispirandosi a precedenti neerlandesi e francesi, il poema *Van den Vos Reynaerde* che venne poi stampato e chiosato a Gouda nel 1480 in un'edizione cui si attenne la traduzione basso-tedesca uscita a Lubecca nel 1498. Allusioni alla costa baltica e l'intonazione moraleggiante del commento, tipica della letteratura di Lubecca, dimostrano che il traduttore intervenne sull'originale con rimaneggiamenti e aggiunte. Nella successiva edizione di Rostock del 1539, il vecchio commento venne sostituito da chiose d'ispirazione protestante. L'opera fu poi ripetutamente stampata in questa nuova veste. La prima traduzione alto-tedesca apparve nel 1544; pur essendo stata ripubblicata almeno ventun volte, essa non è tuttavia l'unica rielaborazione esistente in alto-tedesco. Merita di essere ricordata la traduzione in prosa che Gottsched pubblicò nel 1752 insieme alla ristampa della prima edizione del 1498, curata nel 1711 da Hackmann. Fu appunto questa versione, insieme a brani di quella basso-tedesca, che Goethe utilizzò per il suo poema in esametri *Reinecke Fuchs*. Sarebbe bastato il poema di Goethe a conferire al racconto dell'astuta volpe una fama mondiale; peraltro, quando l'opera di Goethe venne pubblicata, l'edizione medio-basso-tedesca era già stata tradotta in latino, in inglese, in danese e in svedese, e persino in islandese.

Degna di figurare tra i capolavori della letteratura mondiale è anche un'opera originale della letteratura medio-basso-tedesca: il

Volksbuch von Ulenspegel, che ebbe un successo ancora maggiore di quello riportato dal poema della volpe, e fu tradotto in alto-tedesco, nel dialetto di Colonia, in jiddish, neerlandese, inglese, danese, svedese, latino, francese, polacco, ceco, jugoslavo, russo, finlandese ed estone. Anzi il successo fu cosí clamoroso che fiamminghi e polacchi (questi ultimi piú arbitrariamente e piú tardi) cercarono addirittura di appropriarsi del protagonista facendo del pazzo burlone Eulenspiegel un loro connazionale (nell'edizione di Breslavia del 1847 e nella edizione di Posnan del 1912, il luogo di nascita e di morte di Eulenspiegel venne spostato in Polonia). Nelle Fiandre invece l'appropriazione di questo personaggio fu il risultato di un processo molto piú lento. Già l'edizione di Amsterdam del 1637 e quella di Anversa del 1640 avevano fatto morire Eulenspiegel a Damme, vicino a Bruges, considerando come sua la tomba del poeta neerlandese Jacob van Maerlant, morto intorno al 1300. Nel 1782 l'edizione di Gand *Het vermakelijke Leven van Thyl Uilenspiegel* spostava anche il luogo di nascita a Knesselaere, nelle Fiandre, tesi a cui si attennero pure le edizioni successive nonché la traduzione francese del 1840, intitolata *Les aventures de Tiel Ulenspiegel*. Peraltro, nel 1867 Charles de Coster collocò a Damme anche il luogo di nascita di Eulenspiegel e quest'attribuzione venne in seguito accettata da tutti. Grazie al romanzo di De Coster *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzack au pays de Flandre et ailleurs* il pazzo burlone divenne non solo un simbolo del popolo fiammingo, ma anche un combattente per la libertà delle Fiandre. In questo modo la letteratura medio-basso-tedesca restituí a quella neerlandese almeno una parte di ciò che le doveva.

Il *Libro popolare di Eulenspiegel* (*Volksbuch von Ulenspegel*) ci è noto solo attraverso traduzioni in altre lingue. La prima edizione basso-tedesca, risalente circa all'anno 1478, nonché un'ulteriore rielaborazione del 1500 (entrambe apparse a Lubecca) andarono infatti perdute. Della forma originaria esistono tuttavia traduzioni in neerlandese e in inglese, che ci permettono se non altro di ricostruirne il contenuto. Del rimaneggiamento e dell'ampliamento subiti dall'originale ci informano le traduzioni alto-tedesche del 1515 e del 1519, entrambe apparse a Strasburgo. La prima edizione sembra essere stata proibita perché in essa veniva satireggiato il Consiglio di Lubecca. Nella nuova edizione il passo offensivo venne modificato.

Tra le opere della letteratura medio-basso-tedesca il poema *Reinke de Vos* e il *Volksbuch von Ulenspegel* sono quelle che hanno avuto maggiore successo e diffusione. Ma la creazione letterariamente piú importante del periodo è la *Rappresentazione pasquale di Redentin* (*Redentiner Osterspiel*) che si è conservata in un solo manoscritto e ha sicuramente avuto scarsa e limitata diffusione. Quest'opera ha assunto il nome dal castello di Redentin presso Wismar dove il manoscritto venne ultimato nell'anno 1464; con ogni probabilità essa era stata scritta per la città di Wismar, come dimostra il fatto che vengono nominate le isole di Hiddensee, Möen e Poel (laddove l'accenno ai diavoli che vanno a far man bassa di anime a Lubecca non è una prova contraria, data la naturale tendenza ad attribuire i malfattori alle città vicine piuttosto che alla propria). È probabile che il *Redentiner Osterspiel* sia stato rappresentato a Wismar. In ogni caso da uno scritto indirizzato il 2 luglio 1480 dal vescovo Johann von Ratzeburg al Consiglio della città, risulta che in quel tempo a Wismar si rappresentavano ancora drammi sacri.

Il *Redentiner Osterspiel* è suddiviso in due parti molto simili, di circa mille versi ciascuna. La prima tratta la resurrezione e la discesa all'inferno di Cristo; la seconda il tentativo del diavolo di popolare nuovamente l'inferno rimasto vuoto. La seconda parte distingue quest'opera non solo dalle altre medio-basso-tedesche, ma anche da tutti gli altri drammi pasquali. Il motivo in sé non è nuovo ma raggiunge una piena efficacia solo qui, come dimostra chiaramente anche lo sviluppo della seconda parte. (Nella *Resurrezione di Innsbruck — Innsbrucker Auferstehung* —, assai affine al *Redentiner Osterspiel*, le scene dedicate all'inferno occupano solo 151 versi.)

Quando pensiamo alla letteratura medio-basso-tedesca, pensiamo soprattutto al poema *Reinke de Vos*, al *Volksbuch von Ulenspegel* e al *Redentiner Osterspiel*. Ma a queste tre opere fondamentali seguirono altre numerose creazioni poetiche dello stesso tipo. Assai affini al *Reinke de Vos* sono parecchie traduzioni dalle favole di Esopo. Traduzioni sono anche il *Narrenschyp*, rimaneggiamento (pubblicato a Lubecca nel 1497) della *Nave dei pazzi* (*Narrenschiff*), di Sebastian Brant, il poema gnomico *Cato* e *Il libro degli scacchi* (*Schachbuch*), tradotto dal latino intorno al 1365, dal maestro di scuola Stephan da Riga. Vanno ricordati anche il *Köker* e il *Bok van veleme rade* di Hermann Bote (n. 1520?) doganiere del Braunschweig e cronista. Il primo è una raccolta di proverbi e di massime; il secondo un poema politico. Nonostante il carattere particolare dell'*Ulenspegel*, che è un poema in prosa, a esso si avvicinano numerosi racconti e leggende in versi, per lo piú traduzioni ricavate da modelli medio-neerlandesi, nonché la *Ballata del pirata Störtebeker* (*Ballade vom Seeräuber Störtebeker*), opera basso-tedesca pervenutaci soltanto in edizioni alto-tedesche.

Al *Redentiner Osterspiel* si ricollegano in parte i drammi pasquali e i « lamenti » della Madonna pervenutici, nonché drammi sacri di altro argomento e di epoca piú tarda: a esempio un lungo dramma del sacerdote Arnold Immesen da Ahlfeld o da Einbeck, che illustra la storia del mondo dalla creazione alla presentazione al tempio della Madonna, oppure un dramma, esistente in tre diverse versioni, su Teofilo l'alleato del diavolo. Verso la fine del periodo medio-basso-tedesco il parroco dell'Holstein Johannes Stricker (1549?-1598) scrive il « pezzo » teatrale, *Adamo ed Eva* e il dramma *De düdesche Schlömer* e Jochim Schlue da Rostock (n. 1563?) la *Commedia d'Isacco* (*Comedia von Isaac*). Elementi profani (politico-sociali) si trovano nella *Danza dei morti* (*Totentanz*), pubblicata nel 1489 a Lubecca. Anche alcuni dialoghi come *Vita e morte* (*Leben und Tod*) o *Cristo e l'anima* (*Christus und die Seele*), appartengono alla letteratura drammatica. Sul finire del periodo sorge il genere delle rappresentazioni carnascialesche, comiche e per lo piú assai grossolane; di questo genere ci è pervenuto ben poco, ma doveva essere assai coltivato almeno a giudicare dal ricco elenco di titoli trovato nei locali della confraternita di Lubecca.

Una posizione particolare occupano nella letteratura medio-basso-tedesca alcune opere confessionali. Già all'inizio del periodo medio-basso-tedesco il sacerdote Könemann (n. 1300?) da Jerxheim, chie-

rico in Dingelstedt e piú tardi maestro vescovile a Goslar, scrive il *Kaland*, un commento alle massime dell'omonima confraternita religiosa di beneficenza mediante prediche in versi, nonché *Sünte Marien wortegarde*, rappresentazione della storia della redenzione. Duecento anni dopo si sviluppa in Vestfalia un'intensa attività letteraria a opera dei *Fraterherren* o «Fratelli della vita comune». Costoro producono una letteratura mistica influenzata dai neerlandesi Ruysbroeck e Grote, in cui emergono le opere di Johannes Veghe (1431?-1504), rettore della *Schwesterhaus* a Münster e autore di una raccolta di prediche e di scritti edificanti.

Epilogo della fase intermedia

Con la traduzione della Bibbia di Lutero, la riforma crea bensí le basi di quella che sarebbe stata piú tardi la *koiné* letteraria tedesca, ma, almeno all'inizio, favorisce l'uso delle parlate locali.

Traduzioni bibliche, inni ecclesiastici (come il canto *Allein God in der höge sy ehr*, scritto da Nicolaus Decius, pseudonimo di Höwisch, 1485-1546?), traduzioni degli scritti di Lutero e di altri riformatori e anche opere polemiche (come il *Gemeyne bicht oder bekennung der predicanten to Soest* di Daniel von Soest, pseudonimo di Haverland, n. 1535?) dimostrano che il basso-tedesco è ancora vivo come lingua letteraria nel secolo XVI e che solo nei due secoli successivi incomincia a venir lentamente sostituito nella letteratura dall'alto-tedesco. Nel 1621 appare a Goslar l'ultima edizione della Bibbia in basso-tedesco. Intorno al 1630 sorge la satira drammatica *De denische dörppape* di Anna Owens Hoyers (nata nell'Holstein nel 1584), e ancora nel 1652 il professore di Rostock Johann Wilhelm Lauremberg (1590-1658) pubblica *Veer Schertz Gedichte*, una satira delle follie della moda e dell'esterofilia del tempo. Ma sono gli ultimi sprazzi, al pari della traduzione della commedia di Ludwig Holberg, *Der politische Kannegiesser* e delle versioni delle egloghe di Virgilio, delle odi e satire di Orazio e delle satire di Boileau a opera del pastore Kaspar Abel (1676-1763). Nel poema *Von der hilflosen Sassine* quest'ultimo — come abbiamo detto — lamenta anche la sorte della lingua basso-tedesca che, nel 1776 e nel 1777, il meclenburghese Johann Heinrich Voss (1751-1826) tenta, ma invano, di far risorgere con i due idilli: *De Winteravend* e *De Geldhapers*.

Il dialetto come lingua letteraria

Di una letteratura in nuovo-basso-tedesco — ormai meramente dialettale — s'incomincia a parlare soltanto a partire dalla metà del secolo XIX. L'impulso a questa nuova fioritura letteraria viene dato dalla poetessa Sophie Dethleffs (1809-1864) dell'Holstein, autrice di un racconto in versi *De Fahrt na de Isenbahn*, che uscirà soltanto nel 1849. La Dethleffs indurrà anche il compatriota Klaus Groth (1819-1899) — stimolato a coltivare la poesia dialettale da Robert Burns — a ultimare e a far pubblicare la sua raccolta di versi. Il grande successo ottenuto dal *Quickborn* di Groth spingerà a sua volta

il meclenburghese Fritz Reuter a pubblicare i suoi *Läuschen un Rimels*.

La prima edizione del *Quickborn* apparve alla fine del 1852. Oltre a una poesia conclusiva in alto-tedesco e alla favola in prosa *Wat man warrn kann, wenn man blot de Vageln richti verstahn deit*, questa raccolta conteneva anche cinquantasei poesie in basso-tedesco: versi lirici, ballate, rime infantili e racconti in versi. Oggi possiamo comprendere il grande successo ottenuto dall'opera solo tenendo conto delle condizioni storiche e culturali dell'epoca. Nonostante i difetti di lingua e il tono sentimentale, *Quickborn* fu come una rivelazione. Già durante la vita del poeta ne vennero pubblicate ben diciassette edizioni. La seconda parte, pubblicata nel 1872, non riuscí però a ottenere il successo della prima e anche altre successive opere di Groth vennero accolte con relativa freddezza.

Nel frattempo era sorta la stella di Fritz Reuter (1810-1874), che ben presto riuscí a porre in ombra la fama di Groth. Tuttavia, i suoi *Läuschen un Rimels*, apparsi nel 1853, non erano molto di piú di semplici filastrocche in rima. Veramente grande il poeta si dimostra nei romanzi *Ut de Franzosentid* (1860), *Ut mine Festungstid* (1862), *Ut mine Stromtid* (1862-1864) e nel racconto *Wat bi 'ne Äverraschung rutekamen kann* (1860).

Terzo grande poeta è il meclenburghese John Brinckman (1814-1870) che il successo di Reuter relega però in secondo piano, e ancor piú di Klaus Groth, sebbene, come lirico, Brinckman sia stato superiore a quest'ultimo e come narratore quasi eguale a Reuter. Le sue opere principali sono il volume di poesia *Vagel Grip* (1859) e il romanzo *Kaspar Ohm un ick* (1868).

Negli anni successivi Groth e specialmente Reuter avranno numerosi imitatori i quali non riusciranno però a portarsi alla loro altezza.

Il dramma dialettale moderno nasce solo dopo l'affermarsi del naturalismo. Creatore del nuovo dramma basso-tedesco è l'amburghese Fritz Stavenhagen (1876-1906), la cui opera migliore è *Mudder Mews* (1904) che, pur ispirato da *Der Bibelpelz* di Gerhart Hauptmann, è però una creazione a sé stante. Dopo aver ricalcato le orme di Stavenhagen nei drammi *Dat Gewitter* (1912), *Dat Gaap-Pulver* (1913) e *Hatt giegen Hatt* (1916), Karl Wagenfeld (1869-1939), che già aveva affrontato una tematica religiosa nei poemi *Daud un Düwel* e *De Antichrist* (1916), si volge infine al dramma religioso riprendendo la tradizione delle sacre rappresentazioni medioevali.

Il vero successore di Stavenhagen è Hermann Bossdorf (1877-1921). Dopo un primo grosso successo con la parabola drammatica *De Fährkrog* (peraltro sopravvalutata), Bossdorf produce opere di discreto valore, come la tragedia *Bahnmeester Dod* (1917) in cui viene descritto il fallimento di un matrimonio, e la tragicommedia *De rode Unnerrock* (1921). È un vero peccato che il suo dramma storico *Störtebeker* sia rimasto incompiuto.

Nella letteratura basso-tedesca dei nostri giorni domina il dramma. Autori di fama sono l'oldenburghese August Hinrichs (1879-1956), che con la commedia *Swienskomödi*, sulla vita dei contadini, ha ottenuto un travolgente successo di pubblico, l'amburghese Paul Schurek (1890-1962) che ha piú volte affrontato il tema della vita nelle grandi città e Hans Ehrke (n. 1904) le cui *pièces* simboliche meritano un

posto speciale tra le opere del teatro contemporaneo. Quasi tutti gli autori di teatro hanno scritto anche ballate, forma che Hermann Bossdorf ha definito come « lo stadio preparatorio al dramma ».

Accanto al dramma e alla ballata anche la narrativa ha lentamente riacquistato la sua importanza. Il romanzo *Dat Hus sünner Licht* (1919) di Fritz Lottmann (1880-1918), originario della Frisia orientale, rimarrà a lungo ignorato; ma nel 1938 Hans Heitmann pubblicherà un importante romanzo di vita contadina, *Carsten Wulf*, cui nel 1947 seguirà il romanzo *Isern Hinnerk* e nel 1952 il racconto *Blauen Maandag*.

La poesia ha oggi una posizione secondaria. Un certo valore ha soltanto la lirica riflessiva di Moritz Jahn che nella raccolta di poesie *Ulenspegel un Jan Dood* (piú volte pubblicata a partire dal 1933) rivela un notevole temperamento.

A parte il problema della quantità e della qualità degli scrittori che operano nell'area linguistica basso-tedesca, oggi ci si può chiedere se questa letteratura abbia davanti a sé un futuro. Tutto dipende dalla lingua: se quest'ultima verrà prima o poi totalmente sostituita dall'alto-tedesco, la stessa sorte toccherà anche alla letteratura. Se invece la lingua riuscirà a mantenersi viva, anche la poesia basso-tedesca potrà sviluppare fino in fondo le potenzialità che ancora contiene ed eliminare cosí, dall'interno, i limiti che le sono imposti dalla sua condizione di lingua regionale.

Willy Krogmann

LETTERATURA FRISONA

Un proverbio nato nel XVI o XVII secolo dice: *Frisia non cantat, Frisia ratiocinatur*. Questo giudizio è valido in generale per il passato e parzialmente per il presente. Il patrimonio della letteratura frisona è modesto e rare sono le sue opere di rilievo, e questo si spiega soprattutto pensando alla relativa esiguità della stirpe frisona originaria e alla continua diminuzione, nel corso della storia, delle persone di lingua frisona.

L'area d'insediamento e l'area linguistica

Dalle testimonianze piú antiche apprendiamo che i frisoni abitavano a est della foce del Reno. Intorno al 150 d.C. Tolomeo parla dell'Ems come del loro confine orientale. Piú tardi la tribú si estese su un territorio piú vasto raggiungendo a ovest Sinkfal o Zwin, presso l'attuale Bruges, e verso est la riva destra del Weser. Nel IX secolo si parla dei frisoni come di una popolazione insediata anche sulle coste orientali del mare del Nord (dove sembra essersi spinta fin dall'850 d.C.). Piú recente è una colonia frisona nel Saterland oldenburghese sulle rive del Leda, che sembra essere stata fondata soltanto nel XIII secolo.

Da tempo gruppi sempre piú numerosi di frisoni hanno abbandonato il loro idioma; l'area linguistica del frisone ha quindi subito un progressivo restringimento, processo che perdura ancor oggi. Già alla fine del VII secolo tutto il territorio a est del Flies, e cioè di quello che è oggi il mare di Ijssel, venne incorporato nel regno dei franchi, ma di questo territorio non ci è rimasto alcun monumento linguistico in frisone. Verso oriente i distretti frisoni posti tra Lauwers e Dollart caddero, alla metà del XV secolo, sotto la signoria politica ed economica della città di Groninga, che introdusse nella regione la lingua basso-tedesca. Anche nel territorio situato tra l'Ems e il Weser il basso-tedesco soppiantò gradatamente il frisone riducendone l'area in un processo iniziato fin dal XV secolo. In questa regione il frisone si è conservato fino a oggi soltanto nel Saterland, mentre la sua sopravvivenza è minacciata anche sulla costa orientale del mare del Nord. Esso continua a essere parlato soltanto sulle isole di Helgoland, Amrum, Föhr e Sylt, in qualche villaggio, e su una breve fascia della costa occidentale dello Schleswig a partire da Husums fino al confine

danese. Attualmente il nucleo piú importante di territorio frisone è la provincia olandese di Friesland, dove il «frisone occidentale» è parlato da circa trecentomila persone. A questo gruppo occidentale bisogna aggiungere quello «orientale», composto di appena tre o quattromila persone e quello «settentrionale» di non oltre cinquemila individui.

I documenti poetici frisoni in nostro possesso risalgono tutti a un periodo successivo all'inizio dell'età moderna. Tuttavia l'esistenza in tempi piú antichi di bardi e di cantori vaganti è suffragata dai *Judicia Wulemari* (scritti nei primi anni del IX secolo) in cui sono previste le punizioni da infliggere a chi ferisse la mano di un suonatore d'arpa. Di questo periodo ci è giunto persino il nome di un cantore frisone. Secondo la testimonianza che ci fornisce la «vita», scritta da Alfrid intorno al 780, Liudger avrebbe convertito al cristianesimo (in Helwerd presso Uskwerd, nella provincia olandese di Groninga) il bardo Bernlef che cantava le imprese degli antichi e le guerre dei re frisoni. Purtroppo di questi canti epici nulla ci è pervenuto. Sono andate perdute anche le poesie cristiane che Bernlef deve aver composto dopo la sua conversione, nonché alcuni canti storici di cui ci parla la *Vita Fretherici*, composta all'inizio del XIII secolo nel monastero dei premonstratensi di Mariengaarde.

Il periodo antico

Caratteristica fondamentale dell'antica letteratura frisona è l'assenza di opere poetiche. Questa letteratura è costituita esclusivamente da monumenti giuridici, che ci sono pervenuti sia in frisone occidentale che in frisone orientale (i codici della Frisia settentrionale sono stati scritti soltanto in basso-tedesco). Tuttavia la presenza di forme di allitterazione e di rime finali nelle fonti giuridiche dimostra che al tempo in cui trascrissero le loro leggi i frisoni dovevano praticare una poesia fondata su queste tecniche di versificazione. L'uso di forme metriche nei codici non era dovuto però a semplici abitudini tradizionali ma rispondeva a esigenze vive e in sviluppo. Lo dimostra la tendenza — presente anche nei manoscritti piú recenti di testi legali — ad ampliare le espressioni piú semplici in modo da creare forme metriche e addirittura versi lunghi e allitterativi. Abbastanza recenti sono anche le forme a rima finale. Nei codici si trovano alcuni versi scritti dagli amanuensi per celebrare determinati avvenimenti, e anche poesie piú lunghe, in rima, che talora apparvero anche separatamente dai codici. Né gli uni né le altre hanno alcun valore letterario. Le poesie piú lunghe sono versificazioni di cronache spurie sul privilegio della cosiddetta «libertà frisona» falsamente attribuita a un decreto di Carlo Magno.

Una certa importanza letteraria hanno soltanto tre ballate, risalenti anch'esse al medioevo sebbene siano state trascritte soltanto nel secolo XVII e XIX. Della Frisia orientale conosciamo la canzone a ballo *Buhske di Remmer*, che è stata trascritta verso la fine del secolo XVII sulla base di un canto nuziale sorto nel 1609, ma già conosciuto nella Frisia occidentale all'inizio del secolo XVII. Con qualche alterazione (dovuta alle esigenze del canto) la prima strofa di questa ballata ci è pervenuta nel dialetto dell'isola Wangerooge; essa viene cantata dal coro come ritornello delle altre strofe ed è una specie d'introduzione al racconto. Le altre undici strofe vengono cantate da una ragazza che chiama a testimoni del tradimento subito galli, buoi, cani, gatti e colombi. La seconda ballata è scritta nel dialetto dell'isola di Nordstrand e narra di un Hans Taedtsen che si porta a casa un montone rubato; la sua versione scritta risale alla metà del secolo XVII. La terza ballata è stata invece trascritta soltanto nel secolo XIX nell'isola di Föhr, e si avvicina al tipo di ballata danese in cui si cantano gli odi tra fratelli.

Il periodo moderno

Alla poesia frisona moderna la Frisia orientale non ha dato contributo, poiché il progressivo restringersi dell'area linguistica frisona le ha sottratto le possibilità di partecipare allo sviluppo letterario. Né vale la pena prendere in considerazione alcune poesie d'occasione sorte nei secoli XVII e XVIII. All'inizio dell'800 il frisone orientale era ancora parlato soltanto nel Saterland e nell'isola di Wangerooge, dove tuttavia non si è mai avuta un'abbondante produzione poetica (il dialetto dell'isola si è estinto circa trent'anni fa). Nel suo scritto, apparso nel 1800 *Viaggio nel Saterland, nella Frisia orientale e Groninga, passando per Osnabrück e Niedermünster* (*Reise durch Osnabrück und Niedermünster in das Saterland, Ostfriesland und Groningen*) J. G. Hoche testimonia che a quell'epoca il dialetto del Saterland era ancora vivo, per lo meno nelle canzoni popolari. Hoche afferma di essersi fatto raccontare il contenuto di una bella canzone (che non era riuscito a capire nella versione originale), dedicata a una certa Grete (fedelissima vedova di un capitano) che allora era ancora viva e abitava a Scharrel. Intorno al 1890 un vecchio abitante di questa città ne ricordava ancora qualche verso. Tutte le altre poesie e canti del Saterland sono traduzioni dall'alto-tedesco, a parte alcuni versi in lode del paese e della sua lingua scritti recentemente da Gesine Siemer da Ramsloh.

Molto piú abbondante, ma totalmente priva di valore letterario, è la poesia moderna della Frisia settentrionale. Anche in questo caso si tratta spesso di traduzioni dall'alto-tedesco e per il resto di poesie d'occasione. Questa produzione, che comprende anche racconti e drammi, supera raramente il livello dialettale.

La prima vera opera poetica della Frisia settentrionale è la commedia *L'avaro di Sylt* (*Der Geitzhals auf der Insel Silt* oppure *Di Gisthals of die Söl'ring Piderdai*) scritta tra il 1788 e il 1792 da Jap Peter Hansen da Westerland. Pubblicata nel 1809 a Flensburg, quest'opera si rifà all'*Avaro* di Molière di cui riprende l'unità di tempo e di luogo. Dal punto di vista dell'intreccio l'unico elemento comune è invece costituito dalla composizione della famiglia dell'avaro che, come in Molière, ha un figlio e una figlia. Per il resto la commedia è un'opera completamente originale; i suoi personaggi sono autoctoni e rispecchiano la gente dell'isola di Sylt. La vicenda illustra l'avarizia del contadino Pider Matsen che non vuol dare denaro ai suoi figli nemmeno per la festa di san Pietro (22 febbraio, la piú importante dell'isola), ma alla fine si ravvede.

Il piú importante poeta contemporaneo della Frisia settentrionale è il contadino di Sylt Jens E. Mungard (1885-1944) da Keitum, che ha portato la letteratura del suo paese a un livello di notevole dignità letteraria. L'opera di Mungard segna il secondo grande momento della letteratura frisona settentrionale e, per le sue doti stilistiche e di pensiero, supera i limiti tematicamente e formalmente ristretti della poesia dialettale. Mungard è soprattutto un lirico e un creatore di ballate ma ha scritto anche tre piccoli brani teatrali. La sua poesia, ricca di *pathos* e d'immaginazione, s'ispira a temi universali: Dio e il mondo, la patria e l'universo, il passato e il presente. Molti dei suoi versi evocano l'aspra bellezza della sua isola.

Gli eventi storici che nel 1648 separarono la Frisia occidentale (insieme a tutto il resto dei Paesi Bassi) dal Sacro Romano Impero di nazione germanica hanno condizionato anche il suo moderno sviluppo letterario. A differenza della letteratura frisona orientale e di quella settentrionale (soggette all'influsso tedesco), la letteratura frisona occidentale si è sviluppata, e si sviluppa, sotto l'influenza olandese. Di qui la sua particolare importanza, dovuta anche al fatto che il frisone è riuscito a diventare lingua scritta soltanto in questa regione. Nella Frisia occidentale si è quindi potuta sviluppare un'abbondante produzione poetica, mentre gli scrittori piú importanti di questo territorio hanno potuto rompere ogni legame con la poesia locale e sollevarsi al livello delle grandi letterature vicine.

Un ruolo analogo a quello di Jap Peter Hansen nella Frisia settentrionale, ha avuto, nella Frisia occidentale, Gysbert Japiks da Bolsward (1603-1666). Tuttavia, mentre l'influsso di Hansen, a causa delle forti differenziazioni dialettali della Frisia settentrionale, è rimasto confinato all'isola di Sylt, Japiks ha potuto assurgere a modello letterario di tutta la Frisia occidentale. Il fatto che la sua opera sia stata spesso sopravvalutata nulla toglie alla sua importanza storica. Durante la sua vita, e piú precisamente nel 1640, apparve soltanto un canto nuziale. Due anni dopo la sua morte l'editore di Bolswald Samuel van Haringshouck pubblicò postuma la raccolta *Friesche Rymlerye* (di cui nel 1681 uscí una nuova edizione ampliata) composta di salmi e poesie sulla vita dei contadini e dei marinai. Japiks s'ispirò in parte a poeti classici come Anacreonte, Catullo, Orazio, Ovidio e in parte ai poeti olandesi come P.C. Hooft, van der Veen, Huygens, Cats, van den Vondel. Sotto l'influsso di questi ultimi lo stile semplice delle sue prime poesie assunse via via tratti sempre piú manierati. Tra le carte postume del filologo Franciscus Junius (attivo in Inghilterra e in Olanda), che nel 1645 visitò Japiks per imparare da lui il frisone, sono state trovate copie manoscritte di molte poesie di quest'ultimo, differenti non soltanto nell'ortografia ma anche nella morfologia verbale dalle versioni dei testi a stampa. Non si è ancora riusciti a chiarire se queste differenze possano o meno essere attribuite al poeta stesso.

Il forte sviluppo della letteratura della Frisia occidentale nel secolo XIX fu merito meno dei poeti che degli uomini e delle associazioni che si adoprarono per salvare, diffondere e coltivare la lingua. Dal 1771 Everwinus Wassenbergh da Lekkum tenne la cattedra di frisone all'università di Franeker. Nel 1774 egli studiò l'onomastica frisona, nel 1793 pubblicò una dissertazione in latino su Gysbert Japiks (cui aveva dedicato un corso di lezioni) e nel 1802-1806 diede alle stampe il suo capolavoro: *Taalkundige Bijdragen tot den Frieschen Tongval*. Una nuova edizione delle *Friesche Rymlerye* venne curata nel 1821 dal suo discepolo E. Epkema. Negli anni 1824-1827 videro la luce i due volumi dello scritto *Hulde aan Gysbert Japiks* di Joost Hiddes Halbertsma (1789-1869), e infine, nel 1827, venne fondata la « Provinciaal Friesch Genootschap ter beoefening der Friesche Geschied-, Oudheid-, en Taalkunde », che negli anni 1829-1831 e 1833-1835 pubblicò un *Annuario frisone* (*Frysk Jierboekje*) e, a partire dal 1837, *De Vrije Fries*. A quest'associazione si aggiunse nel 1844 il « Selskip for Fryske Tael en Skriftekennisse » che si occupò soprattutto della regolamentazione dell'ortografia e della pubblicazione della rivista *Fryslân*.

Le opere poetiche apparse nella Frisia occidentale nel corso del secolo XIX e fino all'inizio del XX furono semplice letteratura di svago. Esse s'ispirarono ai poemi in prosa e in versi che Joost Hiddes Halbertsma aveva pubblicato, in collaborazione con il proprio fratello Eeltje (1797-1858) nella raccolta intitolata *De Lape koer fen Gabe Skroor* (apparsa nel 1822 e successivamente negli anni 1829 e 1834 con nuove aggiunte e ampliamenti). In questo periodo le voci nuove furono assai rare. Si lasciano leggere le liriche e i racconti di Piter Jelles Troelstra (1860-1930) che però si dedicò assai presto alla politica riducendo di molto la propria produzione letteraria. Autentico poeta fu anche Teatse E. Holtrop (1865-1925) che scrisse sotto lo pseudonimo di Gerben Goasses. Oltre alle traduzioni dell'*Amleto* e del *Giulio Cesare* di Shakespeare, va ricordata soprattutto la sua novella *De wylde Boerinne*, apparsa nel 1915.

Il movimento della « Giovane Frisia »

L'anno 1915 segnò una svolta nella storia della letteratura della Frisia perché i « giovani frisoni » si ribellarono alla tradizione letteraria nel tentativo di superarne i limiti dialettali e locali e di creare una letteratura moderna degna di reggere il confronto con quella olandese e con quella inglese. I piú importanti esponenti di questo movimento furono Douwe Kalma (1896-1953) che fu anche il primo a tenere una dissertazione su Gysbert Japiks in lingua frisona (1938), Eeltsje Boates Folkertsma (n. 1893), Meint Hylkes Bottema (1890-1918) che scrisse sotto il nome di Marten Baersma, e Rintsje Piter Sybesma (n. 1894). Oltre che fertile autore (le sue opere comprendono le raccolte di poesie *Dage*, 1927, e *Sangen*, 1936, nonché numerosi drammi tra cui particolarmente importante il ciclo *Keningen fan Fryslân*) Kalma è stato anche un attivo traduttore. Le sue traduzioni di Shelley e dei poeti olandesi del « gruppo degli ottanta » risalgono al 1916; inoltre egli ha tradotto *Il misantropo* di Molière e l'intera opera di Shakespeare, che attende di essere pubblicata dalla « Fryske Shakespeare Stifting ». Folkertsma ha scritto soprattutto saggi. Nel 1925 Kalma ha anche raccolto e pubblicato nel volume *De ljochte Kimen* le poesie di Bottema. Di Sybesma è apparso nel 1927 il volume di poesie *Ta de Moarn*, e nel 1932 la raccolta di novelle *It Anker*.

Il movimento dei « giovani frisoni » non ha naturalmente eliminato

del tutto le tendenze tradizionali, ma è riuscito in compenso a esercitare sugli scrittori di quest'orientamento un forte influsso rinnovatore.

La seconda guerra mondiale ha messo in ombra molti scrittori delle generazioni piú anziane che sono stati sostituiti da numerose voci nuove. Negli ultimi tempi sono stati creati alcuni premi letterari che dovrebbero stimolare lo sviluppo del movimento dei « giovani frisoni », anche con l'appoggio della rivista *De Tsjerne*, fondata nel 1946, su cui escono critiche e saggi letterari. Un sintomo positivo è anche il largo uso che in questi ultimi decenni viene fatto del frisone occidentale, lingua che ha continuato a diffondersi anche in campi diversi dalla poesia. Nel 1934 G. A. Wumkes e Folkertsma hanno pubblicato la prima traduzione completa della Bibbia; nell'anno seguente è stata fondata a Leeuwarden la « Fryske Akademy ». Queste iniziative hanno aperto al frisone anche i campi della letteratura religiosa e scientifica.

Willy Krogmann

LETTERATURA OLANDESE E FIAMMINGA

Per capire il particolare sviluppo della letteratura di lingua neerlandese (termine con il quale si vuole indicare tutto il gruppo di lingue e dialetti germanici dei Paesi Bassi) bisogna tenere conto della storia politica della regione che, dopo il 1585, venne divisa in una zona settentrionale e in una zona meridionale destinate a seguire vie di sviluppo autonome e particolari.

Durante l'inverno 1576-77 le provincie comprese tra Arras e Groninga crearono una possente lega militare per spezzare gli arbitrii del loro signore, Filippo II; ma dopo l'uscita dall'alleanza delle provincie vallone (1579), l'esercito del monarca riuscí a riconquistare alla dinastia e alla Chiesa cattolica le Fiandre e il Brabante. Anversa, l'ultima grande fortezza del sud, cadde il 17 agosto 1585, e solo le provincie settentrionali riuscirono a proseguire vittoriosamente la lotta per la libertà.

In questo modo un popolo già intensamente impegnato a fondersi e a consolidare i propri legami unitari venne diviso in due tronconi. La parte settentrionale dei Paesi Bassi divenne una repubblica; la parte meridionale restò una monarchia. I due territori rimasero in guerra dal 1585 al 1648. La repubblica settentrionale, indipendente e retta da un'attiva minoranza calvinista, divenne ben presto una grande potenza. All'ampiezza della sua espansione politica corrisposero lo sviluppo e la ricchezza della sua attività culturale in tutti i campi delle arti figurative e della poesia. I Paesi Bassi del sud, vale a dire il Brabante e le Fiandre (che fino al 1585 erano stati alla testa dello sviluppo economico e anche di quello culturale e artistico della regione) e i meno importanti principati valloni (tutti paesi cattolici) rimasero uniti alla corona spagnola fino al 1713, anno in cui passarono all'Austria.

Intorno al 1790, come già nel 1518, gli editori di Bruxelles parlavano ancora della lingua ufficiale del Brabante e delle Fiandre come della « nostra lingua neerlandese ». In realtà, dopo la separazione, nelle regioni del sud non nacquero piú opere di rilievo in lingua neerlandese, ma unicamente opere di edificazione religiosa e traduzioni di brani teatrali francesi. Questo decadimento letterario fu una conseguenza del processo di provincializzazione della vita culturale, artistica e politica, in cui le persone colte si abituarono gradatamente a leggere e a parlare in francese. Ciò spiega la nessuna resistenza opposta dalle

classi dirigenti alla francesizzazione del paese quando, nel periodo repubblicano e napoleonico (1794-1814), i nuovi padroni cacciarono il neerlandese dagli uffici, dalle scuole e dalla vita pubblica.

Il diffondersi della lingua straniera ebbe come conseguenza la sostituzione dell'antico nome di *Nederland* (Paesi Bassi) con il nuovo nome di *Belgique* (Belgio). Inoltre il popolo, oppresso e umiliato, accettò la denominazione francese di *langue flamande* con cui i dominatori designavano la lingua neerlandese. Quest'ultima divenne cosí la « lingua fiamminga » mentre le provincie belghe che la parlavano si chiamarono « Fiandre ».

Ancora prima di Waterloo, il congresso di Vienna riuní le regioni meridionali e settentrionali in un « regno unito dei Paesi Bassi ». Ma i contrasti tra le due parti del paese erano ormai diventati insanabili. I ceti dominanti dei valloni e dei fiamminghi francesizzati del sud non solo si opposero al governo autoritario del re olandese ma rifiutarono anche di sentirsi neerlandesi. La tensione sfociò nella sollevazione di Bruxelles del 1830 che, con sorpresa generale, si concluse con la fondazione di un regno indipendente dei belgi.

Da quel momento in poi in Belgio il neerlandese venne di nuovo escluso dagli uffici e dalle scuole. Il cosiddetto « movimento fiammingo » che sorse qualche anno dopo per chiedere il riconoscimento della lingua neerlandese come lingua di stato e di cultura nei territori fiamminghi, riuscí a raggiungere i piú importanti tra i suoi obiettivi massimi soltanto dopo lotte lunghissime ed estenuanti, ma favorí subito lo sviluppo di una letteratura autonoma in cui si rispecchiò, tematicamente e stilisticamente, la particolare situazione delle Fiandre. È appunto questa evoluzione che legittima in parte la definizione della poesia neerlandese sviluppatasi in Belgio dopo il 1830 con il termine di « letteratura fiamminga ». In ogni caso però questa distinzione non ha alcun valore per il periodo anteriore al 1600, ancorché il nord e il sud dei Paesi Bassi abbiano rivelato fin dai tempi piú remoti caratteristiche proprie e particolari.

La storia dei Paesi Bassi inizia con l'insediamento dei franchi nel delta del Reno e successivamente nel corso inferiore della Mosa, nonché nel vasto bacino della Schelda. È noto come i franchi della Schelda (che in origine erano stanziati nel territorio situato tra lo Zuidersee e il Sauerland) siano stati i fondatori del grande impero carolingio. La loro lingua è la forma piú antica di neerlandese che ci sia pervenuta. Grazie a una precoce e autonoma evoluzione essa ha assunto molto presto (intorno al 1100), la struttura fonetica che la contraddistingue ancor oggi, a parte alcune modificazioni. A nord dello Zuidersee i frisoni riuscirono a conservare il loro idioma originario, mentre nel nord-est, e cioè a oriente dello Ijssel, la loro lingua cadde sotto l'influenza del basso-sassone.

Non meno importante fu l'occupazione, avvenuta sin dai tempi antichi, di numerosi villaggi situati sulle foci del Reno, a opera dei frisoni e di altri tronconi di stirpi affini (anglosassoni e varni). Questa parte della popolazione costituisce la seconda componente della popolazione dei Paesi Bassi. Con le dovute riserve si potrebbe cogliere — anche nello specchio della poesia — la differenza di carattere tra le popolazioni della zona settentrionale e quelle della zona meridionale dei Paesi Bassi, nella maggiore introversione, moderazione

di umore e di linguaggio, calma e flemma delle prime (secondo la descrizione che Erasmo dà del proprio temperamento) e nella maggiore estroversione, vivacità e fantasia delle seconde. Tra i molti piccoli stati sorti in epoca feudale su questo territorio friso-franco, l'Olanda e il Brabante rappresentano in forma piú pura i due tipi di carattere che abbiamo delineato. Si direbbe addirittura che la stessa storia si sia incaricata di sottolineare ed esaltare queste differenze. Mentre la popolazione dell'Olanda e della Zelanda è sempre stata costretta a difendere il proprio spazio vitale contro gli assalti del mare e a strappare nuove terre all'acqua rimanendo, a causa di questa necessità, per lungo tempo in condizioni di vita semplici e quasi elementari, le Fiandre e il Brabante — grazie alla loro precoce maturazione politica, ai raffinati costumi della loro nobiltà, ai progressi dell'industria dei filati e all'impetuoso sviluppo del loro commercio e della loro civiltà urbana — divennero fin dal XII e XIII secolo il cuore di una ricca vita culturale, la cui importanza si accrebbe quando, intorno al 1430, queste regioni entrarono a far parte del regno dei Paesi Bassi che s'inserí, sotto una dinastia borgognona, tra la Francia e la Germania come nuova, grande potenza. Cento anni dopo, quando nella letteratura fiamminga cominciarono ad apparire per la prima volta espressioni quali « la nostra patria: tutti i Paesi Bassi » e « la nostra nazione neerlandese », le Fiandre e il Brabante continuavano a essere le regioni piú evolute di tutto il territorio.

Nonostante le numerose dichiarazioni contrarie (dettate piú che altro dall'orgoglio nazionale) la letteratura neerlandese non è stata affatto esente da influssi stranieri e particolarmente francesi. In ogni secolo della sua storia (che abbraccia ben ottocento anni) sono evidenti le tracce di sollecitazioni provenienti dalla Francia, a cui può anche aver contribuito l'antica parentela « franca » con la Francia settentrionale. Nel medioevo il francese non fu soltanto « lingua franca » del commercio di tutta l'Europa occidentale, bensí lingua di corte, oltre che a Parigi, a Londra, a Bruges e — a partire dal XIV secolo — persino all'Aja. Essa divenne cosí la seconda lingua della nobiltà neerlandese e ben presto, grazie all'influsso delle provincie vallone, lingua ufficiale degli Stati Generali (1440-1580). Dopo il 1660 l'Olanda — che era sempre stata oltre che punto d'incontro delle correnti europee, asilo delle vittime delle persecuzioni religiose di tutti i paesi dominanti, scalo del commercio mondiale e centro di coalizioni europee — funse da cassa armonica della cultura francese contribuendo a fare del francese una lingua di portata internazionale.

Solo verso l'inizio del XVIII secolo incominciò a farsi sentire l'influsso inglese cui si aggiunse, verso la fine del secolo, quello tedesco quasi completamente scomparso dopo la traduzione dei poemi nibelungici (poco prima del 1300). Particolarmente forte fu nel XIX secolo l'influsso esercitato dalla scienza tedesca. Dal canto suo la letteratura neerlandese ha irradiato il suo influsso soltanto verso oriente e cioè sulla cultura germanica: con l'*Eneit*, con le traduzioni delle poesie gnomiche, *Reineke Vos* e *Ognuno* (*Elckerlyc*) e, in epoca barocca, con alcuni aspetti della poesia lirica e drammatica (come si può notare a esempio in Opitz).

Poesia e letteratura nel medioevo

Numerosi testi latini confermano che nell'alto medioevo furono coltivate nei Paesi Bassi varie forme di poesia orale, le quali tuttavia non ci sono pervenute. Questa letteratura era costituita di antiche saghe franche, canti eroici, canti d'amore, danze e canti funebri. Testimonianza diretta della sua esistenza è la sopravvivenza dell'antico verso franco a due o tre sillabe accentate. D'altra parte anche la poesia dei primi cento anni dello sviluppo letterario (1150-1250) non ci è giunta che in minima parte. Dell'opera del *Minnesänger* neerlandese Enrico di Veldeke (seconda metà del XII secolo) che probabilmente s'ispira alla lirica aulica del Brabante, si conoscono soltanto alcune strofe pervenuteci attraverso rielaborazioni tedesche. Le opere piú antiche risalgono al tempo dei chierici fiamminghi Nivardo di Gand (prima metà del XII secolo), Alano di Lilla (1120?-1203?) e Gautier de Châtillon, i quali però scrissero in latino. Alacri traduttori o esperti rifacitori s'incaricarono in questo periodo di rendere accessibili alla nobiltà neerlandese i romanzi cavallereschi francesi alla moda, la cui materia — a esempio la storia dei quattro figli di Aimone — era familiare alla popolazione franca dei Paesi Bassi.

Anche i romanzi cortigiani ebbero successo, sia quelli ricavati da leggende celto-britanniche, sia quelli dedicati alle avventure dei cercatori del Gral, sia infine quelli tratti da racconti orientali o da motivi dell'antichità classica. È noto come la versione alto-tedesca dell'*Eneide*, rielaborata da Enrico su un modello francese, abbia dato l'avvio in Germania «a tutti i cicli romanzeschi cortigiani e a tutta la poesia epica dei *Minnesänger*» (Behaghel).

Poco dopo, nella prima metà del XIII secolo, la mistica Hadewijch, ispirandosi alla lirica aulica del Brabante, crea un'opera non inferiore per perfezione formale alle piú intense creazioni poetiche del secolo XVII o anche dei nostri giorni. Al tempo della Hadewijch risalgono anche altre opere originali: a esempio *Il giardino dei piaceri di Troia*, con i suoi dialoghi d'amore stupendamente sfumati e molto fiamminghi, a dispetto degli influssi esercitati dal modello francese, oppure il romanzo picaresco *Van den Vos Reynaerde*, capolavoro di umorismo. Lo stesso stile fluente caratterizza anche molti piccoli brani dell'*Esopet*, versione fiamminga delle favole di Fedro.

Fin dalle origini dunque si sono avute opere che con la loro complessità e multilateralità hanno attuato tutte le potenzialità della lingua; né va dimenticata la prosa d'arte di Hadewijch che con le sue *Visioni* e le sue lettere segnò la prima fioritura della prosa neerlandese.

A partire dal 1250, accanto alle forme «colte» e «popolari» di poesia incominciano a comparire forme letterarie «gnomiche», apprezzate non meno delle prime come veicolo di cognizioni pratiche e utili alla vita e come manuali di cultura generale. Il padre di questa poesia didascalica è Jakob van Maerlant (1235-1300), di origine fiamminga, cui segue Jan van Boendale (1280?-1352), del Brabante, enciclopedista *avant lettre* che intorno al 1330 difende con vigore la teoria della sovranità popolare. A partire dal 1400 circa incomincia a manifestarsi in Olanda una particolare predilezione per le opere didascaliche e edificanti, tendenza che si svilupperà gradatamente fino a divenire un tratto peculiare della nazione. Questa inclinazione è già chiaramente avvertibile nell'opera in rima del poeta laureato Willem van Hildegarsberch e in un lungo poema gnomico (*Sulla via dell'amore*) del segretario comitale Dirk de Potter (1370-1422).

Si usa generalmente considerare la poesia didascalica come un genere destinato alla borghesia. In realtà la maggior parte delle opere gnomiche olandesi sono state dedicate a nobili mecenati o addirittura ai principi del paese, i soli, insieme ai patrizi, che le abbiano conosciute e apprezzate. In questo periodo gli unici generi accessibili a tutta la popolazione furono il canto popolare e il dramma, coi quali gli artisti si rivolgevano anche ai piccoli borghesi e agli artigiani. Tra le piú antiche forme d'arte popolare vanno annoverate le ballate, che tra la gente del popolo tenevano il posto dei romanzi cavallereschi. Nelle Fiandre, precocemente turbate da conflitti nazionali e sociali, risuonarono dopo il '300 i primi canti politici.

Il dramma, inizialmente destinato a funzioni liturgiche, si sviluppò gradatamente fino ad assumere una posizione di primo piano; è probabile che, anche nei Paesi Bassi, come nelle regioni vicine, la tradizione dei giochi di maggio e degli scherzi dei giullari abbia contribuito a conferirgli un tono piú profano. Per un caso fortunato sono giunti fino a noi tre brani teatrali nati nel Brabante intorno al 1380: *Lanzelot*, *Esmoreit* e *Gloriant* che sono appunto i primi drammi cavallereschi della letteratura europea. La loro costruzione è ancora assai semplice, ma è tuttavia ricca di autentica tensione drammatica ed efficace, anche dal punto di vista linguistico, per la musicalità del verso.

La canzone tocca il suo momento di massima perfezione nel secolo XV; essa incanta per l'immediatezza degli accenti, per l'interiorità dell'espressione, per la chiarezza cromatica dell'atmosfera e per la plastica oggettività che ricorda le miniature del tempo.

La poesia borghese inizia solo dopo il '400, e viene coltivata da congregazioni organizzate su base corporativa, solo esteriormente simili a quelle dei maestri cantori e in realtà ricalcate sulle associazioni dei *rhétoriqueurs* della Francia del nord, che chiamavano appunto «retorica» la loro poesia. Nei Paesi Bassi i fratelli d'arte dei *rhétoriqueurs* assunsero ben presto, grazie a un'interpretazione etimologica popolare, il nome di *rederijker* (da *reden*, discorrere) che significa «maestri nell'arte dell'eloquenza». Le associazioni dei *rederijker*, il complesso apparato della loro tecnica versificatoria, l'uso dei giochi festivi e dei solenni cortei, si diffusero in tutto l'ampio territorio soggetto alla dinastia borgognona e quindi anche in Zelanda e in Olanda. L'influsso dei *rederijker* si fece sentire per oltre due secoli.

Quest'arte veniva coltivata da preti, medici, mercanti, artigiani, in breve da membri di tutti gli strati sociali; essa divenne dunque arte «popolare» (con tutti i pregi e i difetti dell'arte popolare), e quindi spesso semplice e artificioso divertimento casalingo, specie quando alla diligenza non si accompagnò l'ispirazione. Ne risultò una messe estremamente abbondante ma con troppe spighe vuote. La tendenza, tipica del periodo borgognone, ad abbellire la realtà, testimoniata tra l'altro dal cerimoniale aulico, dal vestiario e dallo stile pomposo degli storiografi di corte, si espresse, nella produzione dei *rederijker*, nell'uso di complicati schemi di versificazione, di rime troppo frequenti e di altisonanti plagi dal francese.

Questi atteggiamenti alquanto teatrali si potrebbero d'altronde

spiegare tenendo presente che ai *rederijker* era affidata, almeno agli inizi, l'organizzazione dei solenni cortei religiosi e la rappresentazione dei drammi sacri. Come in Francia, questi ultimi erano chiamati, a seconda del tema, « misteri » o « miracoli », due forme cui gradatamente si aggiunse, in entrambi i paesi, quella delle « moralità » (nei Paesi Bassi chiamati « esempi » a causa dei loro fini didascalici). I migliori tra i brani tramandatici dalla tradizione provengono dal Brabante. In questa produzione teatrale spicca un'*Annunciazione*, il primo di sette drammi dedicati alla Madonna, che dal 1447 fino alla vigilia della sollevazione del 1566 vennero rappresentati in cicli settennali nella grande piazza del mercato di Bruxelles. Essi descrivono con intensa e espressiva immediatezza la storia della redenzione. Tra i piú noti « esempi » va ricordato il grandioso *Elckerlyc*, la cui efficacia scenica è dimostrata dalle numerose traduzioni e rielaborazioni che ne sono state fatte (una inglese, due latine e una tedesca di Hans Sachs) e infine dalla trasposizione poetica compiutane in epoca moderna da Hofmannsthal nella *Leggenda di ognuno* (*Jedermann*).

La presenza, in queste rappresentazioni, di figure allegoriche (come l'invidia, la pietà, ecc.) nella cui composita struttura si fondevano simbolo e realtà, astratto e concreto, ebbe almeno in un primo tempo un suo fascino, ma alla lunga non favorí l'ulteriore sviluppo del dramma. La realtà si fece sentire solo nella farsa, peraltro in un modo spesso assai primitivo e triviale. Nondimeno, basta dare uno sguardo al dramma *Marieken von Nimwegen* (1500?) — opera unica nel suo genere — per comprendere le grandi possibilità che si offrivano allora allo sviluppo del teatro drammatico e che piú tardi furono lasciate cadere: vi apparvero infatti per la prima volta sulla scena uomini di carne e ossa; l'azione ha una tale concitazione, colori cosí intensi e un'oggettività tanto forte da far scomparire dietro alla potente *tranche de vie* la tesi religiosa (il dramma intende dimostrare come anche chi è caduto nel peccato possa vincere, con l'aiuto di Maria, le forze del male). Ma non era solo il dramma a dover svolgere una funzione educatrice e moralizzante. Fin dal 1250 il fattore religioso aveva assunto nei Paesi Bassi un'importanza crescente anche a causa dei movimenti eretici e della conseguente intensificazione della vita spirituale. Se i sintomi su cui dobbiamo basarci non c'ingannano, nessun altro popolo all'infuori di quello ebreo, si è interrogato con tanta unanimità e intensità (e per un cosí lungo periodo della sua storia) sul senso di Dio e delle sue leggi. Alle opere anonime del tempo della Hadewijch, alle vite dei santi, alle rielaborazioni dei vangeli e di racconti sacri — tra cui va ricordata la delicata leggenda di *Beatrys* — nonché alla ricca tradizione di canti religiosi cui ogni generazione contribuí con nuovi e preziosi apporti, si aggiunse la prosa sacra, che dal 1300 in poi assunse, con le opere di autori famosi, un posto importante nella letteratura. Al brabantino Gheraert Appelmans (1250?-1325?) la lingua dei Paesi Bassi dovette la sua dignità di lingua teologica, che un altro brabantino, Ruysbroeck (1293-1381), rese duttile strumento espressivo di una mistica a base teologica, di cui descrisse con chiarezza soprattutto gli aspetti pratici. Lo stile piano e illuminante dei trattati di Ruysbroeck, molto letti e commentati, divenne esemplare anche per il piú popolare genere delle « leggende di Maria » e degli « esempi » che fiorirono soprattutto dopo il 1400.

Le opere di Ruysbroeck tradiscono qualche affinità con quelle degli « amici di Dio » renani. Un neerlandese del nord, Geert Groote (1340-1384) da Zwolle, che aveva piú volte visitato Ruysbroeck nel suo convento presso Bruxelles, seppe servirsi degli aspetti pratici della mistica di quest'ultimo per promuovere un rinnovamento religioso in Olanda, Zelanda e Frisia, e cioè il movimento della cosiddetta *devotio moderna*, che si batté per una piú intima religiosità reagendo sia al gesto esteriore e vuoto della preghiera sia agli estatici rapimenti dei brabantini.

Da questo nuovo movimento, sostenuto dai « fratelli della vita comune » e dalla congregazione degli « abitatori del vento » sorse tutta una schiera d'importanti pedagoghi, predicatori e scrittori che lasciarono una forte impronta sulla cultura religiosa dei Paesi Bassi, soprattutto delle provincie settentrionali. L'influsso del movimento per la *devotio moderna* si estese per oltre un secolo e, attraverso la mediazione di una sua scuola di Parigi, agí anche sui fondatori dell'ordine dei gesuiti (come dimostrano gli esercizi spirituali di questi) e persino su Calvino. Il movimento s'impose anche nella Germania settentrionale, ma ebbe una particolare importanza soprattutto nella parte nord-orientale dei Paesi Bassi perché inserí per la prima volta queste regioni nella zona d'influenza della lingua colta neerlandese.

Molti autori continuarono tuttavia a servirsi del latino, data la sua universale diffusione, il che spiega perché un'opera come l'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis (1380-1471) poté diffondersi immediatamente da Zwolle in tutta la cristianità latina e diventare il piú letto di tutti i libri dopo la Bibbia. Da questi circoli di devoti impegnati a interiorizzare la fede uscirono anche i primi umanisti dei Paesi Bassi: Johan Wessel da Groninga, il frisone Agricola e l'olandese Erasmo (1466-1536), nei quali è particolarmente sensibile l'aspirazione a una radicale riforma del cattolicesimo. L'armonica fusione di preoccupazioni etiche e senso estetico, tipica di molte opere di Erasmo ha, com'è noto, profondamente influito su tutta la cultura europea del tempo, ma nei Paesi Bassi e quindi nella letteratura neerlandese questo impasto etico-estetico ha rappresentato un modello letterario cui si sono ispirate le personalità dominanti della generazione successiva.

Il Cinquecento

Si può illustrare con qualche esempio l'influenza esercitata dal problema religioso tra il 1500 e il 1600 sul corso storico e sui contenuti della poesia neerlandese. Nel 1539, in occasione delle manifestazioni festive che avevano luogo a Gand, i *rederijker* potevano ancora osare un'interpretazione scenica non del tutto ortodossa del tema: « ciò che meglio può consolare il morente ». Ma quando piú tardi la rappresentazione di temi di dubbia ortodossia venne proibita, la critica implicita nelle rappresentazioni sceniche si rivolse sempre piú aspramente contro gli strati dominanti e in particolare contro i governanti delle città. Spunti di una nuova tematica, come quelli contenuti nello *Specchio dell'amor cortese* (opera creata intorno al 1530 da un poeta di Bruxelles e che, nonostante alcune figure allegoriche, può essere considerata il primo dramma borghese), non vennero sviluppati.

Nella lirica si fece sentire, piú o meno nello stesso periodo, la forte voce della brabantina Anna Bijns che condusse una polemica quasi personale contro Lutero ma accusò con non minore veemenza la propria parte. I mennoniti perseguitati cantarono clandestinamente le sofferenze e la fermezza dei loro martiri, mentre ognuna delle nuove Chiese contrappose versioni proprie ai rifacimenti cattolici dei salmi o alle traduzioni cattoliche della Bibbia.

Le piú importanti opere prosastiche furono ancora una volta o esposizioni della dottrina tradizionale o, come l'*Arnia* di Marnix, *pamphlets* calvinistici. Il canto in lode del condottiero della sollevazione del 1568, Guglielmo il Taciturno, che è ancor oggi l'inno nazionale olandese, trabocca di fede religiosa. Per un certo tempo neerlandesi « romani » e « non romani » combatterono fianco a fianco contro la tirannide dei loro signori feudali, ma il distacco dei nobili e dei prelati valloni (1579) creò una frattura che contrappose le due confessioni (e non solo in senso spirituale) secondo un fronte che partiva da Gand e arrivava fino a Groninga. In quest'occasione non mancarono gli spiriti volenterosi e amanti della pace che, secondo l'insegnamento di Erasmo, cercarono di rappacificare i due campi, opera in cui si distinse l'olandese Coornhert. La sua *Etica*, in cui si fusero e sintetizzarono idee cristiane e stoiche, ha un tono tipicamente neerlandese per l'armonia con la quale vengono presentati alcuni elementi ormai tradizionali: devozione e didascalismo, conoscenza della vita e sensibilità stilistica.

Negli anni sessanta del secolo, mentre i contrasti religiosi e politici s'inasprivano, in campo letterario e sotto la guida spirituale della «Pléiade» francese iniziò il passaggio alla poesia rinascimentale. Tuttavia la vita letteraria del paese continuò a essere dominata dagli zelanti *rederijker*, sebbene in pittura gli ammiratori della cultura latina volgessero ormai lo sguardo all'Italia. Un tono completamente nuovo si annunciò nel poeta di Anversa Jan van der Noot (1540-1595), di origine aristocratica ma di sentimenti rivoluzionari, che riprese dai francesi oltre al sonetto anche forme classiche antiche come l'elegia e l'ode. Al suo stile s'ispirò l'olandese Jan van Hout (1542-1609), che avviò il giambo alla sua marcia trionfale attraverso la letteratura neerlandese, in cui introdusse anche il dodecasillabo alessandrino (peraltro assai meno congeniale alla lenta cadenza del neerlandese che al vivace ritmo del francese). I nuovi esperimenti poetici che vennero compiuti in questo periodo sia nella parte settentrionale sia in quella meridionale del paese furono preceduti da un lavoro pratico, sostenuto dalla nuova coscienza della dignità della lingua nazionale e tendente a imporre norme precise all'ortografia, a consolidare la grammatica e a raccogliere il patrimonio lessicale in dizionari. Questo rispetto esteriore per l'idioma nazionale fu una delle conseguenze del distacco delle provincie vallone, che permise al neerlandese di diventare nel 1581 lingua ufficiale presso gli Stati Generali e il governo. La proclamazione della deposizione di Filippo II, che risale appunto a quell'anno, è un modello di prosa perfetta. Due olandesi si dedicarono per primi alla purificazione della lingua letteraria dalle parole straniere o dai prestiti linguistici superflui: furono il già ricordato Coornhert, Spighel (1549-1612) e inoltre il matematico Simon Stevin, conosciuto anche come Simone di Bruges, che, dopo

il crollo del Sud (1584-85), si era rifugiato in Olanda insieme con oltre centomila neerlandesi delle Fiandre e del Brabante.

Il periodo aureo della lirica e del dramma

Il movimento letterario iniziato ancora prima della sollevazione del Sud e sospinto verso il Nord da forti impulsi culturali culminò in Olanda dopo il 1600. La fioritura letteraria olandese del secolo XVII fu sostenuta in primo luogo dalla coscienza dell'indipendenza statale e della libertà repubblicana appena conquistate, e in secondo luogo dall'orgoglio per le imprese della marina mercantile che con le sue navigazioni sulle coste americane aveva aperto vasti orizzonti al nuovo organismo statale. Ma il movimento ebbe anche un fondamento religioso. Dei tre lirici e drammaturghi piú importanti del secolo, Hooft, Bredero e Vondel, quest'ultimo scrisse la sua gigantesca opera *ad maiorem Dei gloriam* (secondo una sua dichiarazione anche le odi composte per celebrare personaggi famosi del mondo contemporaneo o la città di Amsterdam e persino le strofe polemiche sarebbero in realtà canti in gloria di Dio). Originariamente mennonita, Vondel si convertí, cinquantenne, alla Chiesa romana, di cui rimase per ben quarant'anni strenuo e battagliero difensore. A questo proposito vale la pena notare come nei primi decenni del secolo XVII solo un terzo della popolazione della repubblica avesse abbracciato la confessione dominante e come la concezione assai influente, anzi addirittura determinante, dei gomaristi (e cioè dei seguaci del teologo E. Gomarus, 1563-1641, che si attenevano strettamente alla dottrina della predestinazione e della riprovazione), pur dando un'impronta particolare alla vita pubblica, non esercitasse alcuna influenza sulle opere degli artisti e sullo spirito della letteratura. Se si prescinde dagli apporti di Heinsius e Revius, seguaci delle concezioni ortodosse, tutta la poesia è opera di moderati, di anti-gomaristi (rimostranti), di pietisti, di mistici e « libertini » (liberali), oppure di mennoniti e cattolici, o ancora di scrittori che si collocano in una posizione intermedia tra gli estremisti e i moderati, come Constantin Huygens, calvinista e amico di Cartesio. Grozio (1583-1645) fu un erasmiano e rimostrante, vale a dire un appassionato difensore della tolleranza e della riunificazione di tutte le Chiese cristiane.

Le due figure piú importanti e rappresentative della nuova Olanda nacquero ad Amsterdam. Esse furono Pieter Hooft (1581-1647), di origine patrizia e Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585-1618) che aveva frequentato l'ambiente scapigliato dei pittori. L'aspetto nuovo e attraente della loro poesia sta nella capacità di esprimere le proprie esperienze personali. In Bredero si sente inoltre la spontaneità del linguaggio popolare e qua e là anche un commovente sentimento di colpa e di contrizione, assai moderno. In gioventú Hooft era stato in Italia e aveva quindi potuto conoscere personalmente le opere del rinascimento assimilandone lo stile pur in una versione specificamente neerlandese. La poesia di Hooft divenne ben presto norma e modello di tutta la produzione letteraria. I due poeti si incontravano spesso in casa di Roemer Visser (1547-1620), un anziano membro dell'associazione dei *rederijker* di Amsterdam. Intorno alle due figlie

di Visser, Anna e Maria-Tesselschade, assai graziose e colte, si era formato un salotto letterario non certo brillante come l'Hôtel de Rambouillet parigino, ma tuttavia importante per il tono colto della conversazione, il brio e la disinvoltura da grande borghesia, nonché l'amore idealizzato che vi regnavano e che contribuirono a imprimere alla lingua una particolare duttilità, espressività e lievità.

Il terzo grande lirico di questa generazione, Joost van der Vondel (1587-1679), proveniva da una famiglia originaria di Anversa ed era uscito da un'associazione di *rederijker* del Brabante (il che spiega la sua naturale tendenza all'enfasi e all'effusione innica e con ciò anche il carattere barocco della sua arte). Nella sua opera si nota tuttavia anche la predilezione per l'oggettività e il realismo nonché una sorprendente musicalità di linguaggio, caratteri questi che si fondono nell'armonia di uno stile appunto per questo definito « vondeliano » e tutto sommato meno olandese che brabantino-fiammingo.

Accanto a Vondel va ricordato il brabantino, assai diverso per vocazione e temperamento, Huygens (1596-1687) padre del celebre fisico. Huygens scrisse esclusivamente poesie filosofiche ma, grazie alla sua vasta e poliedrica cultura, esercitò un'influenza determinante sulla letteratura del suo tempo. Tradusse poesie di Donne, tenne corrispondenza con Cartesio su problemi filosofici, con Corneille su problemi di prosodia poetica e con Hooft e Vondel su problemi di lingua neerlandese. Non raramente i tre letterati si scambiarono giudizi e consigli sulle proprie opere.

Non vi è però da stupirsi se l'autore piú popolare di questo periodo fu un diligente versificatore della Zelanda, Jacob Cats (1577-1660) che, non a torto, è stato chiamato « padre Cats ». In effetti Cats ha offerto al popolo, con il tono paternamente bonario del pietista convinto, quelle dissertazioni dottrinali su questioni di devozione religiosa di cui la gente comune sentiva il bisogno. Il successo di Cats (intorno al 1700 apparve addirittura una traduzione tedesca di tutte le sue opere) e la pubblicazione di una sua raccolta di « simboli » resero popolare il genere degli « emblemi », che, a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, il mistico Jan Luyken riprese nel suo volume *Le suppellettili istruttive* (1711).

Dopo la creazione della repubblica l'impetuoso sviluppo della vita pubblica stimolò un'abbondante produzione prosastica che tuttavia perseguí quasi esclusivamente fini pratici con *pamphlets* politici, meditazioni, giornali di viaggio, descrizioni di popoli stranieri, resoconti di battaglie navali. Persino il primo romanzo olandese, *Arcadia batava* (che darà origine a una dozzina di imitazioni) contiene, nella cornice di un'azione insignificante in cui le scene graziose si possono contare sulle dita, numerosi *excursus* sulle date piú importanti della storia patria. Poco prima del 1700 un divertente romanzo picaresco, *L'allegro avventuriero*, ebbe tanto successo da essere tradotto in cinque lingue europee. Nella storia del genere, questo romanzo rimase tuttavia un episodio isolato, cosí come episodio fu nella letteratura del nascente illuminismo *Il mondo stregato* (1693) di Balthasar Bekker (1634-1698), dotta accusa contro la follia dei processi alle streghe. Esempi di prosa artisticamente elaborata si trovano nelle traduzioni di Vondel da autori latini e nelle sue prefazioni, nonché in molte lettere di Hooft e nella sua *Storia dei Paesi Bassi*, efficace illustrazione della

sollevazione neerlandese in conciso stile tacitiano. Il possente linguaggio della traduzione ufficiale della Bibbia (compiuta nel 1637) a cui collaborarono anche molti teologi delle Fiandre e del Brabante, esercitò direttamente o indirettamente un positivo influsso normativo e conquistò definitivamente al neerlandese la Frisia e i territori nord-orientali.

Per tutto il secolo XVII il teatro si sviluppò con molta vivacità e continuità. Ad Amsterdam esso divenne ben presto una solida istituzione cui nulla tolsero i violenti e frequenti attacchi dei gomaristi. Il latinista e grecista Daniël Heinsius (1580-1655), nativo di Gand — celebrato come maestro di poetica dallo slesiano Opitz che studiò a Leida — pubblicò nel 1616 una drammaturgia ispirata ad Aristotele ma basata, negli esempi, sulle opere di Seneca. Quest'opera influenzò piú tardi anche Corneille e Racine e prima di tutti Hooft che inizialmente aveva preso a modello la poesia pastorale italiana. L'introduzione del coro nel teatro olandese è da ascrivere anch'essa all'influenza esercitata dalla drammaturgia di Heinsius. Anche Vondel s'ispirò a Seneca del quale assimilò lo stile rutilante e sfarzoso. Piú tardi però egli imparò il greco per avvicinarsi piú direttamente a Sofocle e alle sorgenti della tragedia antica.

Gli autori di teatro presero i loro soggetti dalle fonti piú diverse e, tra l'altro, dalle letterature classiche, dalla storia del paese, dai drammi raccapriccianti delle compagnie di attori girovaghi inglesi, oppure, come Bredero nel suo teatro « romantico » (1612), dalla cultura spagnola (assimilazione che segnò la ripresa di contatti diretti tra la poesia neerlandese e quella castigliana dopo l'interruzione iniziata nel 1500).

L'eccezionale successo che arrise al *Gysbrecht van Amstel* di Vondel fu in buona parte merito del soggetto, tratto da un episodio della storia medioevale di Amsterdam. Dal 1637 in poi (con poche eccezioni durante le molte guerre) questa tragedia ha aperto le stagioni teatrali di Amsterdam. Nelle altre opere di Vondel la profonda inclinazione religiosa si espresse nella scelta dei soggetti, in gran parte ispirati alla storia sacra o ai problemi della fede. La produzione teatrale di questo scrittore può pertanto essere considerata (almeno sotto questo punto di vista) come la prosecuzione e la trasposizione su un piano piú elevato dei drammi spirituali dei *rederijker*. Nel suo capolavoro — *Lucifero* — Vondel tratta la tragedia primordiale della rivolta contro la volontà di Dio, contenuta in germe in un verso del Vangelo di Luca (X, 18), e lo sviluppa in un'azione complessa e suggestiva. La sua arte non ha rivali (e non solo nella letteratura neerlandese) e dimostra come agli olandesi non manchi il dono della fantasia.

Ma quest'opera rivela anche i limiti di Vondel che sono contemporaneamente i limiti di tutto il teatro del suo paese. L'acutezza dello sguardo, un tratto caratteristico dei neerlandesi che li ha resi cosí abili nella pittura e nella scienza e che è simbolizzato dall'invenzione del microscopio e del telescopio, sembra infatti costringerli a impostazioni prevalentemente descrittive, cui li spinge inoltre un amore addirittura devoto per l'oggettività.

Questa sensibilità per il concreto e per il particolare, questa capacità di cogliere i nessi esteriori delle cose è probabilmente anche la

causa della debolezza speculativa dei neerlandesi (è noto come già Pietro il Grande si meravigliasse nello scoprire che gli olandesi non avevano una teoria per la costruzione delle navi). Nel campo piú specificamente umano e psicologico la letteratura dei Paesi Bassi non giunge, generalmente, al di là delle descrizioni fisionomiche e ignora la profondità delle passioni umane. Gli eroi dei drammi personificano piuttosto tendenze che individui e i loro caratteri non hanno in sé nulla di quella complessità che è uno degli elementi fondamentali dell'ispirazione drammatica. Nelle opere letterarie l'uomo compare non come « personalità individuale » ma come Cristo, come cittadino o come borghese e quindi sempre quale membro di un'ordinata e precisa comunità. Di qui anche l'incapacità degli autori a delineare personaggi fortemente marcati. Le poche figure letterarie originali sono semplici « caratteri », ed è noto che i personaggi maggiori, come l'« olandese volante », sono stati creati all'estero. Due altri fattori hanno ridotto la libertà fantastica degli autori olandesi e la loro capacità di tendere e di annodare i fili psicologici e dialettici dell'azione drammatica: primo, la necessità di conferire agli spettacoli un fondamentale valore educativo e, secondo, la necessità di soddisfare piú alle esigenze della « poesia » che a quelle del « dramma ». Ciò spiega perché anche nei testi scenici prevalgono le parti descrittive, liriche, narrative, e il notevole valore « poetico » di molti drammi olandesi.

Jan Vos (1620-1667), contemporaneo di Vondel, ma un po' piú giovane di lui, cercò d'imporre un nuovo tipo di teatro piú rispondente ai gusti dello spettatore e simile a quello che anche altrove era stato portato in auge dal barocco; un teatro quindi che soddisfacesse largamente alle « esigenze visive » presentando draghi sputafuoco, fiammeggianti carri alati e altri trucchi scenici di questo tipo. La spontanea e inevitabile reazione a questi « draghi » (il nome rimase a indicare i brani teatrali di carattere melodrammatico) portò nuovamente all'imitazione dei classici francesi e all'accettazione della poetica di Boileau (la cui teoria venne discussa e praticata in una società poetica espressamente fondata, alla quale, fino al 1750 circa, si aggiunsero una dozzina di associazioni analoghe). Nel migliore dei casi, i modelli francesi esercitarono un'influenza positiva solo sulla commedia che, per la sua naturale vocazione al realismo riuscí senz'altro a conservare o a conquistare una propria specifica fisionomia (evidente soprattutto dopo il 1700 in Langendijk).

Il fatto che il processo di francesizzazione linguistica della nobiltà e dell'alta borghesia olandese abbia raggiunto il suo culmine proprio nel momento in cui la repubblica si metteva alla testa della resistenza contro le pretese egemoniche di Luigi XIV (1672-1714), sembra quasi paradossale, ma deve essere attribuito alla divisione interna della borghesia e al passaggio delle classi superiori dal commercio attivo agli affari finanziari. Insieme all'abbandono della politica da grande potenza e all'adozione di un atteggiamento neutrale, questi fenomeni determinarono la graduale atrofizzazione dello spirito creativo e la progressiva decadenza culturale dell'Olanda verso la condizione provinciale in cui già da un secolo languivano le Fiandre e il Brabante.

Jean-Baptiste-Camille Corot: Il campanile di Douai. *Parigi, Louvre.*

La decadenza del Sud

Dopo la separazione tra Nord e Sud e nonostante il clima della controriforma, le Fiandre e il Brabante avevano dato molte opere importanti nel campo delle arti figurative, mentre la produzione letteraria dello stesso periodo si era rivelata scadente sia sul piano formale sia su quello del contenuto. La decadenza era una conseguenza della forte emigrazione verso il Nord e di altre cause concomitanti. La vittoria dei signori feudali aveva infatti spezzato l'orgoglio della borghesia che la sollevazione aveva alimentato e teso al limite. Nella nuova situazione gli eruditi si dedicarono al latino; la nobiltà e la borghesia ricca al francese. Il popolo non conobbe poeti che non fossero preti e monaci e altro interesse che non riguardasse l'edificazione religiosa o lo svago. Può darsi però che il fenomeno sia stato determinato anche da un altro fattore di cui finora non si è tenuto conto. È probabile cioè che molte tra le famiglie protestanti che avevano deciso di rimanere in patria e che perciò erano state costrette a riconciliarsi con la Chiesa, avessero finito con l'adottare un atteggiamento cripto-calvinista, rinunciando quindi alla possibilità di esprimersi letterariamente. Poco incline all'arte fu anche l'austero giansenismo, strettamente affine al calvinismo; esso nacque, com'è noto, proprio nei Paesi Bassi, ma assunse solo in Francia, e specie con Pascal, la sua grande forza di attrazione. Tra il clero e la borghesia delle Fiandre e del Brabante il giansenismo acquistò ben presto un seguito singolarmente ampio e bellicoso che però giunse allo scisma solo nel 1730. I giansenisti delle Fiandre e del Brabante produssero un'abbondante letteratura polemica ma — a differenza di quelli francesi — nessuna opera letteraria importante.

Il romanticismo nel Nord e nel Sud

Nel secolo XVIII i neerlandesi della repubblica settentrionale coltivarono molti nuovi generi. Nacquero la poesia bucolica (di ispirazione esclusivamente arcadica) e il poema eroico (altisonante ma privo di autentica forza epica); inoltre, sull'esempio di Addison, si diffuse il saggio (ovviamente moralizzante e descrittivo) e infine, nella scia di Richardson, anche il romanzo epistolare. Più tardi la letteratura olandese subì l'influenza di Young e infine della poesia tedesca. Significativo è il fatto che, almeno in un primo momento, piacque non Schiller ma Kotzebue, non Goethe ma l'*Hainbund* di Gottinga, non il *Werther* ma il *Siegwart*, il cui successo di moda influenzò in modo determinante anche la lirica di Rynvis Feith (1753-1824). La poesia di Feith è tutta ispirata al tema della morte e della transitorietà della vita, ma è evidente che per questo scrittore borghese assai dedito ai piaceri terreni, esso non fu altro che un pretesto di affettazione e gioco. Un'indole autenticamente poetica incontriamo invece nel frisone Franciscus Hemsterhuis (1721-1790), che fu un vero filosofo, pensatore non sistematico ma in compenso assai originale, le cui dissertazioni in francese ebbero un particolare successo in Germania anche per l'importanza che attribuivano al sentimento.

I decenni tra il 1800 e il 1830 furono dominati dalla figura di Willem

Bilderdijk (1756-1831). Ma, sebbene formalmente perfetta, la poesia di questo autore è pura oratoria ed esprime un unico sentimento sincero e sofferto: la convinzione religiosa. L'influsso di Bilderdijk si estese al movimento di « rinascita » del protestantesimo ortodosso (movimento che rappresentò la forma specifica del romanticismo olandese) e anche al romanzo storico, dove però dominò incontrastata l'ombra di Walter Scott. Ispirandosi a quest'ultimo il giovane Nicolaas Beets (1814-1903) cercò, con la tipica introversione romantica, di rappresentare la vita in una serie disarticolata di istantanee raccolte sotto il titolo *Camera obscura*, e fondò un genere narrativo piú o meno ispirato a Dickens e basato sull'illustrazione comico-realistica del mondo piccolo-borghese. Nello stesso periodo numerosi scrittori criticarono aspramente gli aspetti piú superficiali, vuoti e convenzionali della vita sociale, sia con intento pratico-pedagogico, sia con intonazione appassionatamente polemica e sarcastica. Il piú acuto di questi moralisti fu Multatuli (1820-1887) che riuscí a rendere piú sciolta ed espressiva la prosa olandese attingendo abbondantemente alle locuzioni dirette della lingua parlata. L'opera di questi autori può essere considerata come espressione di un secondo romanticismo ispirato alle creazioni letterarie del secolo XVII. Una delle caratteristiche di questo periodo fu il diffondersi delle idee illuministiche tra i protestanti e il loro conseguente distacco dalla fede, mentre incominciavano a manifestarsi i segni di un « risveglio » cattolico. Entrambi i processi spirituali influenzarono profondamente lo sviluppo letterario.

Nella parte meridionale dei Paesi Bassi, ora chiamata « Fiandre », il romanticismo assunse le caratteristiche di un movimento politico-culturale sostenuto dal magico potere evocativo del romanzo storico e della lirica. Romanzieri e poeti cercarono di conquistare il popolo alla « causa santa » della reintroduzione del neerlandese nella vita sociale, culturale e pubblica. Tuttavia il primo poeta di talento sorse assai tardi, intorno al 1860, anno in cui comparvero le prime poesie di Guido Gezelle (1830-1899) scritte in un linguaggio fortemente influenzato dalle parlate delle Fiandre occidentali. Sull'esempio di Gezelle si affermò ben presto la scuola dei « particolaristi » che rinnovarono la prosa attingendo direttamente alla viva fonte della lingua parlata. Gezelle è il primo neerlandese che abbia cantato la « vera » natura, vale a dire una natura non piú drappeggiata secondo la moda bucolica o arcadica, e che abbia ripreso a parlare di Dio e con Dio senza formule e frasi fatte.

Tuttavia anche negli ambienti liberali del Sud si verificò un graduale distacco dalla tradizione ecclesiastica. Questo processo di laicizzazione della vita culturale divise la nazione in due opposti campi spirituali. Le sue conseguenze sono avvertibili ancora oggi.

La vittoria del modernismo

La svolta verso una poesia decisamente nuova è pressoché simultanea (1880-1890) nelle due parti del paese. Essa è il risultato di uno « Sturm und Drang » di ventenni che aspirano a un'arte moderna, degna di reggere il confronto con quella dei grandi popoli vicini.

In Olanda ci s'ispira, oltre che a Shelley e a Keats, anche ai classici nazionali, Hooft e Vondel e, per il romanzo, ai realisti francesi. È probabile che a questa svolta letteraria abbiano contribuito i contatti personali dei giovani innovatori con i pittori della scuola neo-olandese. Ben cinquecento anni dopo Van Eyck e trecento dopo i primi viaggi nelle Indie occidentali la poesia scopre improvvisamente il paesaggio, le nuvole, il mare. Caratteristica dei nuovi poeti è la loro tendenza a un « linguaggio » non solo colorito ma anche musicale e una marcata vocazione all'individualismo. Per il loro portavoce, Willem Kloos (1859-1938) la poesia è « l'espressione piú individuale delle piú individuali sensazioni ». D'altronde, gli stessi amici di Kloos vengono spinti dai brucianti problemi e conflitti dell'epoca ad adottare una nuova visione etica fondata sulla fede religiosa o sull'ideologia socialista. Albert Verwey (1865-1937), amico di George e convinto assertore della necessità di una vasta sintesi culturale, fonda nel 1905 la rivista *De Beweging*, per dimostrare come le differenti concezioni esprimono tutte « l'epoca e la sua maturazione » e come « ci troviamo tutti nello stesso movimento ».

Nella prosa si attua un processo analogo. Un notevole successo ottiene Lodewijk van Deyssel (1864-1952), acuto e sottile osservatore e propugnatore di un impressionismo « ultraindividualistico ». I numerosi seguaci della minuta arte descrittiva di questo autore adottano tuttavia un piú caldo e meno distaccato atteggiamento di fronte alla realtà verso cui si comportano non soltanto come freddi osservatori ma anche come appassionati partecipi. Nella scelta dei soggetti, questi scrittori si limitano agli ambienti borghesi e si dedicano in particolare alla descrizione dei rapporti familiari; il loro interesse si volge pertanto alle situazioni « normali » e tocca solo in via eccezionale la sfera dei sensi e della colpa. Caratteristica degli autori borghesi è l'assoluta indifferenza per la vita della gente di mare e per il mondo coloniale. Il piú importante romanziere della fine del secolo, Louis Couperus (1863-1923) può essere considerato tale solo perché mancano scrittori di rilievo. Couperus ha il merito di aver anticipato nel suo racconto *Vecchia gente* (*Van oude menschen*) le moderne tecniche narrative, e di aver illustrato fin dal 1900 (in *La forza occulta* — *De stille kracht* —) in termini precisi e sensibili il problema coloniale. Nel teatro emerge un solo autore, Herman Heijermans (1864-1924), cui in questo periodo arride un certo successo anche all'estero.

Nelle Fiandre sorgono due nuove letterature: una in lingua francese, propugnata dal movimento della « Jeune Belgique » (1880) ma sostenuta dal talento e dall'originalità di scrittori d'origine fiamminga (Verhaeren, 1855-1916; Maeterlinck, 1862-1949; Eekhoud, 1854-1927 e altri), e, con un ritardo di circa dieci anni, un'autonoma letteratura in lingua locale. Che cosa determini nei singoli autori la scelta dell'una o dell'altra lingua, se siano cioè ragioni di temperamento personale o convinzioni patriottiche a farli scrivere in francese o in fiammingo, è difficile stabilire. E del resto non si tratta soltanto di una scelta linguistica. I narratori fiamminghi che non possono illustrare fedelmente la vita della borghesia (dato che questa parla francese), volgono i loro interessi ai ceti contadini od operai e si servono (certo anche per amore degli effetti realistici) di uno stile colorito di elementi dialettali ma sempre piú vicino alle norme generali della *koiné* neerlandese. Queste opere cosí legate alla « terra », cosí impregnate di

elementi locali non devono tuttavia essere considerate arte dialettale o letteratura di provincia. La rivista-guida *Van Nu en Straks* (letteralmente: *Dell'oggi e del domani*) è illustrata da un artista della statura di Henry van de Velde (1863-1957) e tra i suoi collaboratori figurano uomini di cultura europea come il saggista August Vermeylen (1872-1945) e il poeta Karel van de Woestijne (1878-1929). Anche gli autori maturati nel primo dopoguerra manifestano la stessa predilezione per i larghi orizzonti spirituali: tra questi va ricordato il precursore dell'espressionismo Paul van Ostaijen (1896-1928) e i redattori, a lui vicini, della rivista *Ruimte*, sostenitrice di un moderno cosmopolitismo culturale.

Il rinnovamento subito dalla letteratura delle due parti del paese è dimostrato dall'impetuoso sviluppo che, dopo la prima guerra mondiale, subiscono tre generi particolarmente congeniali allo spirito neerlandese: la lirica, il saggio e il romanzo.

Forse impedita nel suo sviluppo dalla lotta scatenata dal movimento fiammingo, la lirica non riesce a raggiungere nelle Fiandre un livello sufficientemente elevato, anche se alcuni scrittori di talento, come Herwig Hensen (n. 1917), si esprimono in uno stile maturo mentre gli antiquati toni romantici incominciano a cedere a ritmi piú confacenti alla vita moderna. Sebbene fino al 1930 tutte le scuole superiori siano scuole francesi, una schiera di saggisti di diverso orientamento ideologico si lancia in un'affannosa rincorsa per superare un ritardo culturale di secoli.

Dopo un promettente inizio con drammi in versi come *Gesú di Nazareth* e *Starkadd*, e malgrado gli originali esperimenti di Teirlinck, nell'intervallo tra le due guerre il teatro fiammingo non produce alcuna opera degna di reggere il confronto con quelle degli autori fiamminghi di lingua francese, né è ancora possibile stabilire se l'attuale successo del giovane Hugo Claus (n. 1929) potrà modificare in futuro questa situazione.

Nel campo della narrativa il romanzo si mantiene a un livello generalmente mediocre; alla buona organizzazione dell'intreccio non corrisponde una sufficiente complessità di caratteri e di situazioni. Nondimeno i narratori fiamminghi riescono a contenere la loro tendenza alla prolissità e a raggiungere qualche effetto psicologico, mentre la nascita di un ceto colto di lingua neerlandese offre loro la possibilità di affrontare una tematica piú ricca e complessa. Notevole è la differenza di temperamento tra gli scrittori; in Felix Timmermanns (1886-1947) emerge uno stile fresco e colorito cui l'orientamento religioso conferisce toni piú profondi; in Willem Elsschot (1882-1956) l'intonazione di fondo è data dall'accordo d'ironia bonaria, saggezza e scrupolosa oggettività; in Maurice Roelants (n. 1895) dalla dolcezza e dalla comprensione umana; in Gilliams (n. 1900) dalla sensibilità; in Marnix Gijsen (n. 1899) dalla superiore pacatezza; in Daisne (n. 1912) dalla controllata tensione. In tutti questi scrittori vibra un tono fondamentalmente lirico che spesso li porta ad adottare la forma diretta, in prima persona, del racconto. Romanzieri freddi e distaccati sono invece Filip De Pillecijn (1891-1962) e Gerard Walschap (n. 1898). Quest'ultimo è anche l'inventore di una nuova tecnica che ha in sé qualcosa di arcaico e mira a presentarsi come la ripresa di una primigenia intonazione fiamminga nella narrativa.

Il contemporaneo sviluppo letterario olandese si distingue da quello fiammingo-brabantino per la maggiore maturità culturale e per l'autocontrollo critico degli scrittori che non hanno nulla della massiccia pesantezza dei fiamminghi. Inoltre in Olanda la lirica è piú importante del romanzo. Verweys influenza lo sviluppo di tutta una generazione letteraria che mira a creare le proprie opere ispirandosi alle idee piú moderne (è il caso dei suoi poemi *Cheops*, *Brahman* e, molto piú tardi, *Medousa*). Si tratta di una poesia fondamentalmente umanistica, fondata in Pieter Boutens su basi neoplatoniche, in Henriëtte Roland Holst-van der Schalk (1869-1952) su ideali utopistico-socialisti, e che piú tardi, nel periodo tra le due guerre, assume, in Adriaan Roland Holst (n. 1888) un carattere profetico e in Martinus Nijhoff (1894-1953) forme piú semplici ma sempre di tendenza mistica. In quest'ultimo poeta anzi risuona già la nota dell'angoscia esistenziale.

Accanto a Holst si raccoglie il gruppo dei « vitalisti » che propugnano un meditabondo espressionismo. Nonostante la loro esaltazione della forza vitale la nota dominante di questi poeti (come anche di altri lirici rappresentativi) è, stranamente, la nostalgia per un mondo piú felice, per isole immaginarie o remote, per paesaggi esotici, per un medioevo idealizzato in cui regnava « una sola volontà, un solo ordine, una sola legge » (Marsman); oppure la fuga nelle piccole gioie dell'esistenza o infine pensieri tetri, cupe meditazioni, l'idea della morte. Non è certo un caso che in questo periodo, e cioè nel breve spazio di due decenni, il tema fino a questo momento trascurato dell'« olandese volante » venga rielaborato da non meno di sei o sette autori. Mentre i fiamminghi continuano a occuparsi dei loro problemi politici e nazionali, i poeti olandesi registrano come su un sismografo i movimenti e le scosse dell'atmosfera spirituale che già lascia intravedere una nuova catastrofe europea, esprimendoli in una gamma estremamente ricca di sfumature.

All'interiorizzata intensità della lirica fa riscontro una letteratura saggistica aperta al mondo e a tutti i problemi, in cui la tendenza umanistica entra come minimo comun denominatore nelle risposte non sempre concordi dei vari autori, spesso assai distanti quanto a concezioni politiche. Nel campo del romanzo si affermano Arthur van Schendel (1874-1946), scrittore neoromantico e sicuro stilista; il piú freddo e obiettivo F. Bordewijk (n. 1884) e il poliedrico Simon Vestdijk (n. 1898) a cui nessun problema sembra indegno o inadatto a un'elaborazione letteraria. Nell'Olanda di oggi la saggistica e la poesia sembrano, in generale, superiori alla narrativa; la causa di questo squilibrio va forse ricercata nella vocazione alla « confessione personale » tipica dell'artista neerlandese.

Fino a questo momento il confine politico che taglia in due i Paesi Bassi ha favorito sviluppi sociali e artistici autonomi e originali. Oggi però i rapporti culturali tra Nord e Sud sono diventati cosí intensi da permetterci di parlare di un'incipiente osmosi letteraria. Ormai non esiste piú un contrasto netto tra il Nord calvinista e il Sud cattolico; i due poli sono uniti da una gamma, assai sfumata, di zone di transizione. Piú importante ancora è il fatto che in nessuno dei due territori si continui a pensare secondo le rigide distinzioni tra « cristiani », « borghesi », « olandesi » o « fiamminghi », e che sotto le varie etichette sia stato finalmente riscoperto l'uomo. Grazie a

questa maturazione culturale la nuova poesia neerlandese si è ormai inserita nella letteratura mondiale, anche se nel gioco vario e vicendevole degli influssi culturali essa non riesce ancora a esercitare un ruolo attivo.

Leo Delfos

LETTERATURA AFRIKAANS

Il 6 aprile 1652 una spedizione di esploratori comandata da Jan van Riebeeck sbarcava sull'estrema punta meridionale dell'Africa. Quattro anni dopo l'olandese « Oostindische Compagnie » dava il suo consenso al definitivo insediamento di funzionari olandesi. L'attuale repubblica sudafricana, che conta oggi circa tre milioni di bianchi (il sessanta per cento dei quali di origine olandese-fiamminga) si è sviluppata da questa prima colonia. La lingua della popolazione è l'attuale afrikaans sorto nella zona del Capo di Buona Speranza come idioma d'uso locale e inizialmente chiamato olandese del Capo. Il vero e proprio periodo di sviluppo dell'afrikaans può considerarsi chiuso con l'anno 1875, e cioè con l'inizio della sua utilizzazione come lingua letteraria.

Il primo movimento afrikaans

Il 14 agosto del 1875 venne fondata l'associazione « Genootskap vir Regte Afrikaners » che si proponeva di elevare definitivamente l'afrikaans a lingua nazionale e di favorire il sorgere di una letteratura in questa lingua. La « Genootskap vir Regte Afrikaners » fondò il primo giornale, *Die Afrikaanse patriot* e una rivista, *Ons Klyntjie*, che divenne il foro in cui si cimentarono tutti, o quasi, i letterati del paese. Vennero scritte poesie in lode della religione, della lingua e della patria, alcune delle quali non prive di accenti autenticamente popolari. Sul terreno della prosa nacquero brevi racconti, storie d'amore, fiabe e novelle fantastiche, composti in stile semplice e scorrevole. Nelle migliori prose di J. L. Cachet, S. J. Du Toit e C. R. Wiellingh l'elemento creativo riuscí a prevalere su quello didascalico.

La prosa di questo periodo rispecchia fedelmente la realtà sudafricana dell'epoca e lascia intravedere la profonda influenza esercitata sugli scrittori dalla natura selvaggia del paese, dalla continua minaccia delle forze naturali e dagli stretti contatti con popoli di scarsa civiltà.

Il secondo movimento afrikaans

La seconda guerra di indipendenza (1899-1902), terminata con la sconfitta degli stati dei boeri, è un duro colpo per l'afrikaans, che

si riprende tuttavia, pochi anni dopo, dimostrando la sua grande vitalità. La guerra ispira infatti un'intera generazione di scrittori, tra cui importanti poeti: Marais, Celliers, Totius e Leipoldt. Eugène Nielen Marais (1871-1936) arricchisce la letteratura del paese non solo di liriche sulla guerra ma anche di alcune tra le piú belle poesie in afrikaans (notevoli per naturalezza di stile, elevatezza di contenuto e ricchezza d'immagini) che dedica ai compatrioti. Rispetto a lui François Elias Celliers (1865-1940) — anch'egli ardente patriota — rivela un orientamento piú classico. Il suo primo racconto in versi, *Martjie*, è un canto alla semplice vita contadina e fa di lui un celebrato poeta popolare. Il tema della guerra di indipendenza nazionale domina anche in Totius (pseudonimo di Jakob Daniël Du Toit, 1877-1953) convinto calvinista e lirico religioso. Nel lungo racconto in versi *Oom Gert vertel* (1911) C. Louis Leipoldt (1880-1947) descrive la propria personale esperienza di guerra. Leipoldt è anche il maggior cantore della natura del paese. I suoi numerosi canti conviviali tradiscono un marcato interesse per le avventure dello spirito, per l'Oriente, per il sovrannaturale e per le peculiarità del carattere popolare. La lirica di tutti questi poeti è fortemente influenzata dalle dolorose esperienze della guerra. Ma dopo la seconda guerra di liberazione lo sviluppo sociale si lascia alle spalle questi tristi ricordi e il contadino sudafricano entra nel vortice dell'urbanizzazione.

Tema principale della letteratura prosastica è, almeno ai suoi inizi, la lotta di liberazione dei sudafricani bianchi. Il primo importante autore di prosa, Cornelis Jakob Langenhoven (1873-1932) sa trattare la lingua con autentico virtuosismo e renderla piú intensa ed espressiva mediante l'impiego d'iperboli, paradossi, antitesi e proverbi. Uno spiccato talento epico hanno invece van Bruggen e D.F. Malherbe. Nella sua prima opera Jochem van Bruggen (1881-1957) oscilla ancora tra romanticismo e realismo; elementi casuali e una pittura in bianco e nero inficiano ancora la qualità artistica del suo lavoro, ma la comparsa della trilogia *Ampie*, in cui affronta il problema sociale dei sudafricani bianchi impoveriti e sradicati per effetto della fuga dalle campagne, è un importante evento letterario.

Anche dopo van Bruggen l'interesse continua a volgersi ai problemi sociali, come dimostra il romanzo *Droogte* (1930) di Christiaan Maurits van den Heever. Daniël François Malherbe (n. 1881) richiama inizialmente l'attenzione dei critici sulle sue qualità di poeta lirico. Raffinato cultore della parola egli sa conferire all'afrikaans un'elasticità ancora ignota e una notevole ricchezza ritmica; compone frasi cariche di sentimento e di slanci affettivi in una lingua immaginosa e colorita, utilizza l'iterazione come mezzo stilistico e ricorre volentieri a espressioni gergali e a locuzioni popolari. Nella caratterizzazione dei personaggi egli si limita tuttavia a tratteggiare i loro aspetti principali assai unilateralmente.

I piú importanti rappresentanti della prosa di questo primo periodo sono dunque lo scrittore educativo Langenhoven, il realista van Bruggen e il simbolista Malherbe. L'elegante stilista Sangiro (pseudonimo di A.A. Pienaar, n. 1894) rappresenta un anello di transizione tra la prosa di tipo popolare e l'arte degli autori piú soggettivi. Il notevole patrimonio narrativo tramandato oralmente dal XIX secolo ispira a Sangiro il singolare racconto *Dalle foreste vergini e dalla pianura* (*Uit oerwoud en vlakte*, 1921) il cui stile rivela un orecchio assai attento ai valori musicali. Dalla lettura del libro di Frits Bronsart van Schellendorf sulla fauna africana Sangiro trae l'ispirazione per i suoi racconti d'animali. Su questo terreno lo seguono i fratelli Hobson che lo imitano anche sotto il profilo stilistico. Il genere del racconto dedicato alla vita degli animali rinasce solo dopo il 1940 nell'opera di H. J. Overmaas junior, autore di storie commoventi per la loro profonda umanità.

La lirica d'arte

Tra la fine del sec. XIX e l'inizio del XX la poesia è posta in ombra dalla prosa e soprattutto dal racconto di guerra. Tuttavia nella sua lirica rivoluzionaria Toon van den Heever (1894-1957) ottiene ottimi risultati ispirandosi a una tematica pagana e a motivi tratti dalla mitologia dei germani e dell'antichità classica. La varietà del metro, l'impiego del verso libero, la padronanza della forma del sonetto, la lotta contro gli orientamenti culturali religiosi e nazionali della tradizione, l'erotismo delle poesie d'amore e l'appassionato dialogare con Dio fanno di lui un tipico esponente della generazione poetica degli anni trenta. Prima ancora che questa generazione di poeti individualisti riesca a imporsi, emerge però A. G. Visser (1878-1929) autore di melodiose poesie, piú volte musicate e divenute in seguito patrimonio popolare. La sua opera sorge in un periodo di rinascita della vita nazionale afrikaans e riscuote perciò un notevole successo.

Immediato predecessore dell'ambiziosa e individualistica poesia degli anni trenta è C. M. van den Heever (1902-1957). Idealista estraneo al mondo e autore di una lirica in cui domina il sentimento del dolore, van den Heever indaga sulla natura dell'uomo ma scandaglia soprattutto il mistero della creazione e del creatore cercando di cogliere l'armonia recondita delle cose, armonia che per lui è la quintessenza di ogni ideale bellezza. Le leggi naturali della vita e della morte, dell'ascesa e della decadenza esercitano su di lui un fascino costante. Fin dalle sue prime opere Heever dimostra di prediligere il verso libero e il sonetto, e rompe definitivamente con la poesia popolare per rivolgersi al lettore singolo. Peraltro egli non giungerà mai a quella condizione di quasi totale isolamento della personalità individuale dell'artista cui perverrà la generazione poetica degli anni trenta. Un poeta che, come lui, apre la strada alla generazione successiva è I. D. du Plessis (n. 1900) in cui la forte accentuazione dell'elemento erotico prelude a un tratto da cui sarà, almeno inizialmente, caratterizzata la poesia degli anni trenta.

La generazione degli anni trenta

La comparsa di *Il ricco folle* (*Die ryke dwaas*, 1934) di W.E.G. Louw (n. 1913) sanziona la rottura definitiva con ogni convenzionalismo in campo religioso e amoroso. Nella poesia di Louw si rispecchia la terribile esperienza dell'uomo che, al confine con l'aldilà, s'interroga all'infinito sul senso della propria esistenza seguendo una dialettica che

da un lato sfocia nella solitudine e nell'angoscia, nel « processo a Dio » e dall'altro nel tentativo di colmare il vuoto buttandosi a capofitto nell'erotismo. Dopo questi eccessi l'erotismo, concepito come polo opposto alla fede, perde gradatamente la sua importanza. Ma in Louw manca ancora l'atteso confronto con Dio. Vi arriva invece il fratello, N.P. van Wyk Louw (n. 1906) che crea, appunto per questo, un'opera fondamentale della letteratura afrikaans. Egli è un ribelle solitario che lotta per conquistare una chiara visione della propria posizione nell'ordine cosmico. All'inizio cerca nei piú svariati sistemi filosofici una via in grado di condurlo attraverso il razionale all'irrazionale e mette a nudo il terribile dilemma dell'uomo della nostra epoca che teme di annientare Dio proprio incontrandolo e che perciò, nel suo intimo, spera di non trovarlo.

L'opera di van Wyk Louw esprime questa lacerazione dell'uomo moderno, e lascia aperto il dilemma. Ingaggiando la sua lotta con Dio, iniziando il « processo alla divinità » e facendone il tema centrale della sua lirica questo scrittore ha reso un inestimabile servizio alla letteratura afrikaans in cui non erano ancora stati trattati temi cosí importanti. In seguito Louw accetterà la teoria hegeliana dell'uomo come tappa del processo di autocoscienza di Dio e si riconcilierà definitivamente con il sentimento religioso.

Anche Elisabeth Eybers (n. 1915), la prima importante poetessa della letteratura afrikaans, e Uys Krige (n. 1910) contribuiscono a questo processo di maturazione. In contrasto con van Wyk Louw la poesia di Uys Krige è esente da ogni sottinteso filosofico e intellettualistico. Il poeta respinge le regole formali classiche e si basa unicamente sul verso libero. La contrapposizione, in lui frequente, tra nostalgico romanticismo e crudo realismo esprime la lacerazione psicologica dell'uomo moderno.

Elisabeth Eybers rimane invece legata alla forma classica. La sua ispirazione riguarda soprattutto il problema della donna. Nella lirica d'amore di questa poetessa si esprime una spiccata tendenza al calvinismo mentre i problemi dell'esistenza vengono affrontati in modo marcatamente intellettualistico. Elisabeth Eybers è insomma una personalità statica tra i dinamici poeti della sua generazione.

Il contributo dato dai « poeti degli anni trenta » alla lirica afrikaans è notevole sia sotto il profilo formale che sul piano del contenuto. Alle classiche forme di versificazione si aggiungono esperimenti ritmici e formali d'avanguardia. Dal punto di vista del contenuto la poesia di questa generazione tende in definitiva ad abbandonare l'elemento popolare per puntare all'universale. La lirica afrikaans, ieri ancora paesana, patriarcale e ispirata al mondo concreto, subisce ora un processo di rapida maturazione e si porta a un livello degno di reggere il confronto con la poesia europea.

Anche la prosa di questo periodo segue la strada della lirica, pur senza il lineare sviluppo di quest'ultima. Quando, nel 1927, il poeta già ricordato C. M. van den Heever si presenta al pubblico come narratore, la struttura del romanzo fa un importante passo avanti. Van den Heever esprime il conflitto tra la bellezza ideale e la brutale realtà della vita. Nelle ultime opere la sua inclinazione alla psicologia si accentua; emerge cioè il suo « realismo psicologico ». Il contrasto tra ideale e realtà continua ad avere una parte notevole, ma van den Heever tende ormai ad adottare uno stile analitico, seguendo un criterio accolto anche da N. P. van Wyk Louw sia nella produzione poetica che nell'opera in prosa *Gestaltes en diere* (1942). Lo scrittore riprende il problema dell'adattamento dei contadini *afrikaaners* all'ambiente cittadino, ma, a differenza dei poeti del trenta, ignora l'elemento sessuale. La sua lingua è fortemente ritmica, ma non possiede né la musicalità di Malherbe né il sobrio realismo di Jochem van Bruggen. Imitatore di quest'ultimo è Mikro (pseudonimo di C. H. Kühn, n. 1903) che esprime una particolare simpatia per gli strati piú poveri della popolazione ed è animato da una forte religiosità. Mikro è il primo a porre al centro della sua opera gli uomini di colore (di qui la sua importanza), non come gruppo etnico ma come individui sradicati. Il suo linguaggio sobriamente realistico risulta particolarmente felice nei dialoghi.

Anche Abel Coetzee (n. 1906) s'interessa all'uomo come essere sociale, ma non prende in considerazione i negri. Egli affronta soprattutto il problema dell'isolamento umano nelle metropoli e del crudo materialismo della vita urbana. Per le sue rappresentazioni romantico-idealistiche Coetzee ricorda C. M. van den Heever.

La comparsa di una traduzione in afrikaans (1930) dell'opera di Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale* scatena un'ondata di romanzi sulla seconda guerra di indipendenza tra i quali però, a eccezione di *En ek is nog hy* di Johannes van Melle, nessuno ha una reale importanza. L'opera di van Melle è scritta in un linguaggio agile e immediato e rivela una particolare maestria compositiva.

Alla poesia intimistica dei fratelli Louw si avvicina unicamente il romanzo *Essa venne con la falce di luna* (*Sy komt met die sikkelmaan*) di Hettie Smit.

La nuova generazione

Un contributo decisivo alla lirica moderna in afrikaans è quello fornito da Dirk J. Opperman (n. 1914), autore che cerca nuove forme espressive. Opperman non considera piú l'erotismo come una forza meramente istintiva (come aveva fatto N. P. van Wyk Louw); per lui l'erotismo è un processo mentale sottile, intellettualistico, « bianco », spoglio di ogni passionalità. Un ulteriore tratto distintivo della sua arte è la pietà per le vittime del processo di civilizzazione e dell'organizzazione sociale. Il poeta lamenta le funeste conseguenze della tecnicizzazione sulla convivenza umana. Gradatamente si sviluppa in lui la coscienza che la transitorietà terrena può essere superata solo attraverso l'amore per lo spirito, per Cristo, e con ciò la sua poesia acquista un'aspirazione universale. Nelle sue opere piú recenti Opperman amplia il contrasto tra il mondo terreno e il mondo spirituale fino a farne un conflitto tra il caos e l'ordine. Accanto all'elemento sociale compaiono, in quest'opera, l'elemento femminile — come fattore creativo — e l'elemento spirituale: Dio. A questo proposito lo scrittore parla delle sue « tre forze propulsive: l'aspirazione alla realtà terrena, alla donna e alla maestà dello spirito ». La lirica di Opperman è intuitiva, la sua espressione estremamente concreta e plastica.

Egli si serve della lingua corrente, è molto avaro di aggettivi altisonanti e raggiunge cosí una sobrietà d'espressione che lo distingue radicalmente dai « poeti degli anni trenta ». Dello stesso spirito, ma di minore forza poetica è la lirica di S. J. Pretorius, S.V. Petersen, Olga Kirsch, G. A. Watermeyer e Ernst van Heerden. La figura di Dirk J. Opperman domina ancora la moderna lirica afrikaans. Gli scrittori piú giovani, quelli che si sono affacciati alla ribalta dopo il 1950, subiscono ancora la sua influenza insieme a quella di N.P. van Wyk Louw. Solo Peter Blum e Ina Rousseau sembrano staccarsi lentamente da questa tradizione.

Il piú importante romanziere dopo il 1940 è Willem A. de Klerk (n. 1917), che prosegue sulla strada tracciata da C. M. van den Heever, ma rende concretamente sensibile la tensione tra realtà e idea. Il suo positivo atteggiamento verso la vita lo porta ad attribuire un senso e una funzione alla stessa insicurezza e all'inquietudine dell'esistenza umana. Per lui le trasformazioni e le innovazioni, e quindi l'inquietudine, sono presupposti dello sviluppo culturale. Come van Wyk Louw e Opperman nella lirica, anche Klerk tende, nella prosa, a un rinnovamento della forma. Egli non sviluppa piú le trame dei suoi romanzi secondo un criterio di successione cronologica, ma secondo le particolari prospettive dei personaggi che partecipano all'azione.

Sulle orme del realismo di Mikro fanno il loro esordio letterario F. A. Venter, con un romanzo sulla decadenza dei negri bantu in seguito all'incontro con la civiltà dei bianchi, e H. S. van Blerk con opere narrative sui problemi delle classi povere. Anche Jan Rabie e Abraham de Vries proseguono in quest'orientamento realista, ma la loro rappresentazione dei negri è tendenziosa e didattica. A differenza dei primi romanzieri che avevano guardato soprattutto al mondo concreto, i moderni prosatori tendono a trattare temi astratti.

Il teatro afrikaans

Le prime opere di teatro in afrikaans sorsero quando ancora infuriava la seconda guerra di indipendenza boera, e furono perciò drammi prevalentemente patriottici. Come la lirica e la prosa, anche il teatro di questo periodo illustra la condizione dei contadini sradicati dalle loro terre a causa delle trasformazioni intervenute nel tessuto sociale. Il primo a comporre drammi di questo tipo è Harm Oost. Anche J. F. W. Grosskopf (1885-1948) crea, nel 1921, un'opera che ha questo tema. Il suo realismo è attenuato dal culto della nobiltà d'animo e dalla compassione per i sofferenti; la maggior parte dei suoi drammi si chiudono con riscatti e riconciliazioni. Temi prediletti da H. A. Fagans (n. 1889) sono il conflitto tra le generazioni e il diritto a un libero sviluppo della personalità. Oscurati da un cupo sentimento della vita sono i «drammi del destino» di C. L. Leipoldt cui si richiamano i problematici atti unici di Uys Krige, dedicati alla seconda guerra di liberazione, alla guerra civile spagnola e alla seconda guerra mondiale; vi si avverte l'urto tra gli ideali dell'autore e la dura realtà. Il romanziere de Klerk è anche un importante drammaturgo. Nella sua personalità, mossa da una perenne inquietudine, s'incontrano e si scontrano inclinazioni buone e malvagie. Per lui lo spirito umano

non può trovare un *ubi consistam*, anche perché la pace sublime dello spirito è irraggiungibile. Nonostante questi atteggiamenti Klerk è raramente riuscito a scandagliare gli abissi del cuore umano. Con *Dias* e *Germanicus* di N. P. van Wyk Louw, con *Periandros van Korinthië* e con *Vergelegen* di Dirk J. Opperman, opere in cui la tensione drammatica si fonde all'ispirazione lirica, nascono i capolavori del teatro afrikaans: sono drammi in versi che volgono definitivamente le spalle al didascalismo e assicurano al teatro afrikaans un posto nella letteratura mondiale.

Jozef Deleu

LETTERATURA INGLESE

Misteriose e molteplici sono le relazioni reciproche tra una letteratura e la sua lingua. Per quella inglese, che per secoli è prosperata ai margini dell'area culturale europea, nessun avvenimento (e cioè non il contatto e lo scambio linguistico con i danesi nel periodo anglosassone, non l'incontro con il latino della Chiesa — seconda metà del I millennio — e quindi neanche la conoscenza della letteratura classica latina, non infine la diffusione di parole latine e greche attuata dagli umanisti del secolo XVI) ha avuto tanta importanza quanto l'impregnarsi del fondo linguistico anglosassone di elementi francesi, processo che ha avuto luogo nel periodo compreso tra la conquista normanna del 1066 e il secolo XIV. Grazie a questa fusione gli inglesi hanno assunto una posizione intermedia, carica di tensioni ma anche di possibilità, tra la tradizione germanica e quella mediterranea. La nuova lingua è sorta cosí dalla fusione di due diverse cadenze ritmiche, di due diversi sistemi fonetici, di due diversi lessici (uno dei quali radicato nella lingua ufficiale dell'impero romano e quindi assai ricco di possibilità espressive).

I parlanti e gli scrittori si trovarono contemporaneamente di fronte alla scelta tra parole e costruzioni di origine diversa, e la somma d'innumerevoli decisioni portò, attraverso un processo graduale, all'introduzione di molte espressioni nuove nel sostrato linguistico originario. Nei casi in cui due elementi delle lingue in fusione svolgevano una funzione analoga ne venne eliminato uno e si crearono originali differenziazioni di significato che produssero, a poco a poco, una lingua nuova e ricchissima, in grado di rispondere a tutte le esigenze espressive della vita quotidiana, di riflettere sia i momenti piú critici e difficili dell'esistenza, sia i piú svariati processi della vita pratica, di servire agli artigiani, ai dotti e ai poeti.

Furono specialmente questi ultimi a sfruttare a fondo la straordinaria ricchezza lessicale del nuovo linguaggio, mentre la gente comune si accontentò (e ancora si accontenta) di vivere in poche stanze di questo possente edificio verbale, ricco di saloni, di gallerie, di corti e di ali collaterali. Per l'uomo della strada l'assimilazione di un cosí gran numero di espressioni straniere era un processo difficile e faticoso. I nuovi vocaboli gli rimasero perciò estranei poiché spesso non rivelavano alcun rapporto sensibile con il sostrato linguistico anglosassone. I poeti invece seppero (e sanno ancor oggi) utilizzare a fondo

le potenzialità espressive delle nuove parole (piú tardi foneticamente « assimilate » attraverso la pronuncia e quindi non piú riconoscibili all'orecchio come prestiti linguistici), e se ne servirono (e servono) come di strumenti capaci, con il loro metallico suono straniero, di rendere piú acute, sottili e sensibili le distinzioni dell'intelletto.

Ecco, a esempio, come T. S. Eliot inizia la sua *Rhapsody on a Windy Night:*

Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium.[1]

In una mente colta il suono straniero di una parola di origine latina o romanza può creare risonanze e associazioni che spesso superano i confini della propria tradizione letteraria. Nella sua analisi dello stile di Sir Thomas Browne, medico di Norwich e scrittore del secolo XVII, il critico americano Paul Elmer More (1864-1937) mette chiaramente in luce questo fenomeno là dove esamina un passo della *Letter to a Friend:*

« Per comprendere a fondo l'intensità espressiva di questi volontari e consapevoli latinismi, basterà osservare il contrasto tra le parole *felicity* e *happiness*, il cui significato è assai prossimo. La parola sassone è diretta, forte, semplice ed evoca associazioni di sentimenti usuali e schietti della vita quotidiana. Ma nella parola *felicity*, ripetuta tre volte, chi è in grado di farlo può percepire un'infinità di significati, che sono come il deposito e la stratificazione di speranze, aspirazioni e delusioni di molti popoli e di molte epoche.

Io, a esempio, vi sento, come in un'eco profonda, la meditabonda osservazione di Virgilio:

Felix qui rerum potuit cognoscere causas.

O anche le toccanti parole con cui Boezio riflette sulla sua caduta dalla vetta della felicità nell'abisso del dolore e sulla fugacità del mondo:

Fuisse felicem et non esse.

E a queste evocazioni si aggiunge il ricordo di un verso di Dante che riprende l'espressione di Boezio mettendola in bocca a Francesca da Rimini:

Che ricordarsi del tempo felice...

[1] « Mezzanotte. / Per tutta l'estensione delle strade / Serrate in una sintesi lunare, / Incanti lunari che bisbigliano / Dissolvono i piani della memoria / E tutte le sue chiare relazioni, / Le sue divisioni e precisioni, / Ogni lampione che oltrepasso / Batte come un tamburo fatale, / E attraverso gli spazi del buio / La mezzanotte scuote la memoria / Come un pazzo scuote un geranio appassito ». (*Rapsodia su una notte di vento*, trad. di Roberto Sanesi).

Attraverso Dante l'espressione è poi passata nella vita affettiva di tutta Europa. Io ne colgo risonanze in importanti passi delle letterature spagnola e francese e infine nella preghiera di Amleto morente al suo amico:

If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain ».[1]

Tipi di poesia anglosassone

Dato il carattere strutturale che questa mescolanza linguistica presenta nell'inglese, qualcuno si è chiesto se non si debba datare l'inizio della letteratura inglese a dopo il 1066 e se sia quindi legittimo e sensato mettere in rapporto con questa letteratura i documenti del periodo anglosassone. In effetti le opere di questo periodo costituiscono il patrimonio di una delle antiche letterature germaniche (e tra l'altro di quella che si è conservata meglio) e sono piú strettamente legate a queste ultime che alla letteratura inglese dei periodi successivi. Nonostante la progressiva differenziazione degli antichi dialetti germanici, gli anglosassoni rimasero molto legati (soprattutto nel campo culturale) ai loro cugini germanici occidentali e nordici. Nella poesia di questi popoli s'incontrano forme espressive, motivi e atteggiamenti comuni. Basta però chiedersi il perché della particolare ricchezza della tradizione letteraria anglosassone per scoprire in essa tratti particolarissimi che, fin dalle origini, caratterizzano l'intero sviluppo letterario dell'Inghilterra.

Non si può dire che la letteratura anglosassone sia stata aiutata da condizioni esterne particolarmente favorevoli. La storia delle stirpi immigrate, che abbraccia il periodo di tempo compreso tra il V e l'XI secolo, è stata ricca di alterne vicende e quindi di eventi perturbatori di un normale sviluppo letterario. Al periodo dell'invasione, caratterizzato dagli inevitabili conflitti con gli autoctoni britanni (celti), seguí un periodo di contese e guerre interne tra gli stessi invasori. Solo nel VII secolo si raggiunse un assestamento stabile e favorevole allo sviluppo letterario. Il primo centro di gravità della vita culturale si formò nella parte settentrionale del paese, nella Northumbria; il secondo, piú tardi, nella Mercia, regione situata assai piú a sud. Sul livello sorprendentemente alto della civiltà tecnica di questo grande periodo anglosassone la recente scoperta della tomba (a navata) di Sutton Hoo nel Norfolk ha gettato chiara luce, mentre dell'intensa vita spirituale dei monasteri del nord molto si sapeva anche prima, grazie soprattutto a opere come la storia della Chiesa del venerabile Beda e il poema *Beowulf*.

Quest'epoca di fioritura culturale fu assai breve. Ancora prima della fine del secolo VIII incominciarono le incursioni vichinghe, sintomi premonitori della nuova migrazione che nel IX secolo doveva sommergere la parte settentrionale dell'Inghilterra distruggendovi tutti i centri di vita culturale. Solo l'impegno e il coraggio di Alfredo il Grande (871-901) che dedicò tutta la vita alla salvezza del suo regno

[1] « Se mai tu mi hai avuto caro / Stai lontano un poco dalla felicità, / E in questo aspro mondo trai il respiro nel dolore ». (*Amleto*, atto V, sc. II)

sassone, riuscirono ad arrestare, nell'Inghilterra sud-occidentale la decadenza culturale causata dalle incessanti lotte coi danesi.

La ferma volontà e l'abile condotta di questo re non poterono però rinnovare i fasti della letteratura anglosassone. Le opere letterarie del regno sassone d'occidente furono per lo piú imitazioni: a esse dobbiamo tra l'altro la conservazione di numerosi scritti del piú felice periodo precedente.

La fioritura e la conservazione della letteratura anglosassone furono una conseguenza non della storia politica e militare del regno ma della sua storia religiosa. La conversione degli anglosassoni al cristianesimo avvenne in forma assai piana e non rese necessaria una rottura completa con il passato pagano. I monaci irlandesi che, sulle tracce di Colombano e Aidano, intrapresero la conversione della Scozia e della Northumbria avevano imparato nella loro patria a saldare la nuova tradizione alle tradizioni locali; e anche la missione direttamente inviata da Roma e inaugurata dal viaggio di Agostino nell'anno 597, era esperta in quest'arte della conciliazione, come dimostra la famosa lettera pastorale di Gregorio Magno all'abate Mellito, in cui il papa ordina che i templi e i luoghi sacri degli anglosassoni siano preservati dalla distruzione e, previa rimozione delle immagini degli idoli pagani, vengano trasformati in santuari cristiani.

Questo atteggiamento dei missionari favorí il sorgere nei nascenti monasteri di un atteggiamento di grande tolleranza nei confronti delle tradizioni locali anglosassoni. L'attività letteraria dei monaci si svolse spesso in una feconda tensione tra l'entusiasmo per la nuova Chiesa e il gusto della narrazione di proverbi e canti tramandati oralmente dai tempi pagani. Questa posizione intermedia tra il mondo cristiano-romano e il mondo germanico fa della letteratura anglosassone (e in senso profondo) una specie di preambolo della letteratura inglese. Il fatto che essa ci sia pervenuta — quasi senza eccezioni — attraverso la tradizione monastica, non ci permette di considerare autentico e originario il patrimonio poetico pagano che ci ha tramandato. Passi autentici e originari si possono trovare tutt'al piú nelle forme minori del proverbio e dell'indovinello e in molte interpolazioni delle opere piú lunghe, a esempio nei tre versi indicatori del *Widsith*. In genere i monaci sottoponevano il brano poetico antico che intendevano salvare dall'oblio a una piú o meno discreta trasformazione formale e stilistica, tendente soprattutto a sostituire i concetti etici e religiosi pagani con concetti cristiani. Ma questa rimanipolazione provocava sempre una sensibile alterazione dell'atmosfera originaria, alterazione che possiamo chiaramente individuare nei toni dolci e gravi di queste opere, soprattutto nelle cosiddette «elegie» e, qua e là, anche nel *Beowulf*.

Nella letteratura monastica anglosassone un posto assai piú importante delle opere provenienti dalla tradizione germanica occupano naturalmente i testi di edificazione religiosa e in genere le opere al servizio della dottrina cristiana. Anche queste ultime però sono caratterizzate da una grande apertura e tolleranza nei confronti della tradizione pagana. Non solo nella forma ma anche nel contenuto le parafrasi bibliche, le vite dei santi e le leggende di Caedmon e Cynewulf e dei loro imitatori si richiamano a questa tradizione. I tentativi di sintesi non sempre hanno successo perché tra l'atteggiamento cristiano della rassegnazione e della fede e gli ideali eroici dei germani esistono inconciliabili contraddizioni. È raro tuttavia che questi contrasti riescano a lacerare il tessuto della narrazione perché i monaci-poeti sapevano mettere in evidenza (o addirittura inventare) gli elementi comuni ai due atteggiamenti come, per fare un esempio, il principio della fedeltà alle proprie idee.

Accanto a questi tre tipi di poesia gli anglosassoni ne svilupparono un quarto e cioè un genere poetico genuinamente ed esclusivamente monastico, privo di qualsiasi rapporto con la tradizione germanica, che ebbe vita breve perché fiorí nel tardo periodo anglosassone. In questa fase un particolare e importante sviluppo ebbe anche la prosa che venne energicamente favorita dal re Alfredo. Nonostante il suo entusiasmo per l'antica poesia del popolo il re voleva soprattutto che i suoi sudditi potessero leggere libri capaci di esercitare una benefica influenza spirituale.

Questa sua concezione utilitaristica della letteratura non mancò tuttavia di grandiosità, come dimostra la sua predilezione per la *Storia ecclesiastica* del venerabile Beda, per la *Storia del mondo* di Orosio, per il *De consolatione philosophiae* di Boezio, per le *Confessioni* di sant'Agostino, per i *Dialoghi* e per la *Regola pastorale* di Gregorio Magno, opere che tradusse lui stesso in anglosassone o fece tradurre dai suoi dotti aiutanti. Da questa prosa tradotta, spesso ancora prolissa e pesante, derivò nel X e XI secolo un'abbondante letteratura di edificazione religiosa in cui emergono, per la perfetta padronanza della lingua, l'abate Aelfric e l'arcivescovo Wulfstan.

L'intermezzo anglo-francese

Se teniamo presente che l'anglosassone fu costretto a difendersi accanitamente dalla concorrenza dell'onnipotente latino, ci è facile capire perché l'invasione normanna abbia avuto in campo letterario un'importanza cosí determinante. In seguito alla conquista normanna il ceto dominante anglosassone venne sostituito da una nuova aristocrazia a esso affine di stirpe, ma di lingua francese. Quest'ultima a quel tempo era una lingua giovanissima, ancora assai vicina alle sue radici latine e pertanto ricca dell'eredità di un grande passato; una lingua che incominciava bensí a rivelare alcune caratteristiche proprie, ma che non era stata ancora segnata dalle esperienze di una storia assai ricca di conflitti. Essa era piú vivace e piú adeguata alla vita del tempo del severo latino dei chierici e dei dotti, piú diffusa nel mondo e piú duttile dell'anglosassone, che in quel periodo aveva già incominciato il processo di trasformazione verso la forma medio-inglese e che sopravvisse soltanto nel parlare quotidiano dei contadini e della gente semplice delle città. Tuttavia se il medio-inglese cessò per qualche tempo di esistere come lingua letteraria, esso poté in compenso (e forse proprio per questo) conservare la propria immediatezza, spontaneità, immaginosità meglio di quanto non avrebbe potuto fare se avesse dovuto troppo precocemente sostenere il peso di concetti astratti.

Nel corso dei trecento anni posteriori al 1066 gli innumerevoli contatti, indispensabili per la collaborazione tra le varie classi della po-

polazione, decisero il destino linguistico dell'isola. In quasi tutti i campi, ma in modo particolare in quelli della cultura superiore, profana e spirituale, la popolazione locale si dovette rassegnare ad assimilare espressioni degli invasori. Dal canto suo lo strato relativamente sottile della classe dominante fu costretto, nel XIV secolo, ad assimilare e ad accettare come lingua nazionale la lingua popolare in tal modo trasformata e arricchita, perché altrimenti si sarebbe isolato dalla popolazione. I tentativi di mettere in rapporto questa evoluzione con determinati avvenimenti storici, a esempio con la guerra dei cento anni, non hanno portato a risultati convincenti.

La sommersione letteraria dell'inglese tra l'XI e il XIII secolo non impedí ma anzi favorí la fioritura della vita spirituale e letteraria in Inghilterra. I promotori di questo sviluppo culturale, sia quelli che si servirono del latino, sia quelli che scrissero in francese, s'inserirono nel solco della grande tradizione europea e non pochi di loro riuscirono a conquistarvi una posizione influente. Centri culturali dell'isola furono da un lato la sede arcivescovile di Canterbury, a esempio sotto Teobaldo e Tomaso Becket (1118?-1170), e dall'altro quella reale, specie al tempo di Enrico II (1154-1189).

Sotto la protezione dei potenti della Chiesa e del regno sorse e prosperò una numerosa schiera di autori eruditi tra i quali vanno ricordati Gualtiero Map, Nigel Wireker, Giovanni di Salisbury e Giraldo di Cambrai (tutti fioriti intorno al 1200). In questa letteratura un posto considerevole assunse la storiografia. Come Enrico di Huntingdon (1084?-1155) e Guglielmo di Malmesbury (m. 1145) anche Goffredo di Monmouth (1100?-1154) si atteggiò a storico, senonché la sua *Historia regum Britanniae* non solo è una raccolta di notizie provenienti dalle fonti piú disparate, ma anche una fantastica rielaborazione delle leggende riguardanti la storia dei britanni. Forse concepita come base per un poema epico nazionale di un grande reame anglo-francese, essa divenne in seguito soprattutto una fonte di temi per la poesia europea; ed è significativo che sia stata tradotta due volte in anglo-francese prima di trovare una forma medio-inglese nel *Brut* di Layamon, ancora chiaramente legato alla tradizione anglosassone. Questo lungo poema è la prima di una numerosa serie di traduzioni che, nel secolo XIII — spesso con l'eliminazione delle forme piú auliche e la loro trasposizione in un linguaggio piano e accessibile — mise a disposizione del lettore inglese i racconti in versi dei poeti francesi del passato. *King Horn* e *Havelok* fanno parte di questa produzione letteraria. L'inglese fece inoltre la sua comparsa soprattutto in opere di edificazione e d'istruzione religiosa — anche queste in gran parte tradotte — e in poemi piú brevi, spesso di argomento religioso e legati alla lirica dedicata a Gesú e alla Madonna.

Trionfo del medio-inglese

I generi citati continuarono a essere coltivati anche nel secolo XIV. Caratteristica di questo nuovo periodo (in cui l'inglese s'impose come lingua nazionale e letteraria) fu però l'intensificarsi e il moltiplicarsi delle traduzioni. Mentre fino a quel momento i traduttori si erano dedicati prevalentemente alla poesia, adesso si volsero anche alla

prosa. Il *Treatise on the Astrolabe* di Chaucer e il confuso ma divertente *Voiage and Travaile of Sir John Mandeville Knight* sono una prova di questo nuovo impiego della lingua ormai consolidata e irrobustita.

Anche nella letteratura religiosa la prosa assunse nuove funzioni. Le opere piú importanti furono la traduzione della Bibbia e gli scritti polemici con i quali John Wycliffe (1320?-1384) e i lollardi tentarono d'instaurare un rapporto diretto con il popolo. La nuova prosa era spesso disarticolata e prolissa perché i traduttori, quando si vedevano costretti a scegliere tra sinonimi di origine germanica e latina, erano soliti risolvere il problema giustapponendo i due termini l'uno accanto all'altro e legandoli con un « ossia ». In questo modo essi resero familiari al lettore le nuove, originali potenzialità espressive dell'inglese.

Un notevole e autonomo sviluppo ebbe in questo periodo la prosa degli scrittori mistici, come Richard Rolle of Hampole (1300?-1349), tardo imitatore dei mistici continentali del XII e XIII secolo. Nel campo della poesia sorsero opere di rilievo, tali da mettere in ombra tutte quelle precedentemente create nella nuova lingua. Tra i poeti che s'ispirarono ai problemi politici, militari e sociali di quest'epoca inquieta emerse, intorno al 1350, Laurence Minot, che con entusiasmo patriottico cantò le gesta guerresche di Edoardo III. Le tensioni sociali acutizzatesi dopo il 1349, anno in cui infierí la peste, e dopo la sollevazione contadina del 1381, trovarono espressione in poesie inglesi e in parte anche latine. Possente e sferzante satira del tempo fu *Piers Plowman*, originale miscuglio di profonde allegorie e di crudo realismo. Sebbene non concepito in termini direttamente rivoluzionari, questo poema propugnò una trasformazione del mondo mediante il rinnovamento della Chiesa di cui mise a nudo le insufficienze e i difetti. Significativo è però il fatto che a simboleggiare Cristo esso non scelse il papa ma la figura del semplice contadino. *Piers Plowman* è una delle numerose opere sorte nella zona nord-occidentale del paese che — in opposizione alla moda francese dell'Inghilterra meridionale — ripresero la forma dell'allitterazione, tipica dell'antica poesia germanica. Tra queste opere vanno ricordate anche *Sir Gawayane and the Grene Knyght*, una leggenda in versi tratta dal ciclo di Artú, e l'allegoria *Pearl*. Entrambi i poemi si distinguono per la vivacità dell'intreccio e per la perfezione formale.

Piú importante ai fini dello sviluppo della nuova lingua fu tuttavia l'evoluzione letteraria che ebbe luogo nella zona meridionale del paese, dove i due amici John Gower e Geoffrey Chaucer rivelarono le grandi possibilità artistiche dell'inglese parlato a Londra, piú strettamente a contatto con le letterature continentali. L'atteggiamento piú conservatore di John Gower (1330?-1408) si rivelò nella sua scelta di tre diverse lingue per le sue tre opere principali sull'allegoria e la dottrina etica. Al *Mirour de l'omme*, scritto in francese e al latino *Vox clamantis* fece seguito nel 1390 la *Confessio amantis* in inglese.

Geoffrey Chaucer (1340?-1400) invece scelse subito l'inglese, lingua in cui aveva sempre creduto, rendendolo piú duttile e flessibile e introducendo in esso tutti gli artifici formali che i poeti francesi e italiani, da lui molto ammirati, avevano introdotto nella loro lingua. Anche il giovane Chaucer fu soprattutto un traduttore; traduttore in senso stretto nel *Roman de la rose;* creativo imitatore nei suoi poemi

allegorici (in cui riprese e sperimentò i motivi, le forme e le tecniche stilistiche dei contemporanei imitatori francesi dell'allegorico *Roman de la rose*), e, piú tardi, nella sua rielaborazione del *Filostrato* del Boccaccio e nel *Troylus and Cryseyde*. Persino i *Canterbury Tales* sono, nella loro concezione generale e in un'infinità di particolari, l'opera di un geniale traduttore che riesce a plasmare e collegare in modo nuovo il materiale ripreso e a lasciare in esso spazio sufficiente per inserti originali.

Quando lasciò la penna era ormai diventato il padre della poesia inglese, le cui possibilità espressive abbracciavano tutta una gamma di generi e di toni: dalla poesia allegorica aulico-cortigiana al potente racconto realistico; dalla solenne gravità e dalla pensosa meditazione all'ironia, allo scherzo e alla vigorosa e allegra facezia popolare.

Con Chaucer il medio-inglese era ormai diventato una delle lingue letterarie d'Europa. Borghese, egli aveva scritto per un circolo di amici aristocratici e cortigiani amanti del bello, ed era quindi diventato un rappresentante di quello strato sociale che di lí a poco sarebbe stato scalzato dal vortice guerresco del secolo XV. I poeti che in questo secolo vollero raccogliere e arricchire l'eredità di Chaucer dovettero volgersi quindi a un pubblico piú vasto ma anonimo, e adeguarsi alla mentalità di una sorta di ceto medio formato dalla piccola nobiltà e dall'alta borghesia.

Il piú importante tra i continuatori di Chaucer fu John Lydgate (1370?-1449?), il monaco scrittore di Bury St. Edmunds, che tutto seppe assimilare da Chaucer tranne la sua naturalezza e la sua serenità. Difetti principali di questo dotato poeta e fecondo traduttore furono il suo appassionato ma rigido moralismo, la sua sovrabbondante esemplificazione, e infine la sua superficiale accettazione delle forme tradizionali della poesia aristocratica. I lettori di questo periodo erano ormai lontani dagli ideali cavallereschi del medioevo, come dimostra l'insistenza con cui i racconti in versi tratti dai soggetti cavallereschi dell'epoca precedente e anche le ampie raccolte in prosa (come il *Recuyell of the Historyes of Troye* di William Caxton e *La morte d'Arthur* di Thomas Malory) tentarono di richiamare in vita, in un mondo che palesemente li aveva rinnegati, gli ideali del passato.

Le sommosse e i rovesciamenti che accompagnarono la miserevole fine della guerra dei cent'anni (1338-1450?) e la guerra delle Due Rose (1455?-1485) nocquero assai meno alla poesia popolare che a quella colta. Le ballate che cantavano le tragedie familiari, gli amori infelici, le gesta di guerra in terra e in mare, le figure leggendarie come quella di Robin Hood, vennero gelosamente tramandate di bocca in bocca e non poche di esse raggiunsero in questo periodo la perfezione. Analogo sviluppo ebbero alcuni tipi di canti religiosi.

L'umanesimo

Non c'è da meravigliarsi se i tentativi di alcuni mecenati laici ed ecclesiastici d'introdurre in Inghilterra le nuove scoperte e concezioni degli umanisti italiani non approdarono inizialmente a risultati apprezzabili. L'umanesimo riuscí a mettere radici in Inghilterra solo durante la generazione di Tommaso Moro e cioè quando fu messo

al servizio di esigenze concrete, e in particolare di una piú approfondita conoscenza del latino e del greco tesa a migliorare l'interpretazione dei testi biblici e a rinnovare la vita religiosa sia all'interno che all'esterno della Chiesa. Il particolare miscuglio d'inclinazioni mistiche e profane del grande Moro contraddistingue perfettamente quest'umanesimo che non spianò soltanto la strada al rinascimento letterario del XVI secolo, ma preparò, forse piú intensamente ancora, l'esplosione puritana.

Non è certo se nel primo umanesimo inglese vi fossero potenzialità di carattere puramente letterario ed estetico; in ogni caso, anche se vi furono, i disordini che accompagnarono la riforma ne inibirono lo sviluppo. Quando non si limitò a produrre semplici sebbene importanti e diligenti opere di erudizione, come quella di Thomas Linacre (1460-1524) e di William Grocyn (1446?-1519), la prosa della prima metà del secolo fu caratterizzata da un atteggiamento didattico e si occupò prevalentemente di questioni sociali ed ecclesiastiche o anche di problemi tipicamente pedagogici. È il caso appunto dell'*Utopia* (1516) di Tommaso Moro (1478-1535), il cui fascino e la cui enigmaticità furono un frutto dell'inclinazione dell'autore al gioco e allo scherzo ambiguo (inclinazione che non si lasciò completamente piegare dai fini immediati del libro). Lo stesso giudizio vale per il *Governour* di Sir Thomas Elyot (1499?-1546) e per le opere di Roger Ascham (1515-1568).

Nei due piú importanti romanzi del periodo elisabettiano, l'*Euphues* di John Lyly (1554?-1606) e l'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (1554-1586), e — ma con una nota ancora rozza e immatura — nei racconti picareschi o realistico-borghesi dell'epoca, nuove tendenze si aggiunsero a quella didascalica: l'amore per la forma e per l'intreccio, il gusto di raccontare vicende eccezionali e l'inclinazione a fornire la motivazione profonda degli atti umani. Questo nuovo carattere della prosa e anche della poesia del periodo fu una conseguenza dell'interesse, allora assai intenso, per la letteratura rinascimentale italiana e francese e per gli autori dell'antichità classica, da poco riscoperti; interesse che aveva potuto dare i suoi frutti solo dopo che la situazione religiosa e politica si era finalmente assestata sotto il regno di Elisabetta (1558-1603).

In questo periodo i traduttori continuarono a fornire un lavoro preziosissimo, rivelando spesso un'eccezionale padronanza espressiva della lingua, sintomo sicuro della crescente creatività artistica dell'epoca.

La preminenza delle inclinazioni etiche e gnomiche impedí alla poesia di rompere bruscamente con la tradizione medioevale. Lo dimostrano opere fondamentali come il *Mirror for Magistrates* (1559) che si richiama direttamente al *Fall of Princes* di Lydgate e anche la *Faerie Queene* di Edmund Spenser (1552?-1599), il poema dell'epoca elisabettiana che rimase allo stato di abbozzo anche perché il suo autore cercò di sintetizzare troppi elementi antichi e moderni, locali e stranieri, etici ed estetici. D'altronde l'evoluzione del linguaggio che si era compiuta tra Chaucer e Spenser aveva creato proprio nella poesia una situazione decisamente favorevole all'introduzione di nuove forme, e, con esse, di un nuovo spirito. In ogni caso si dimostrò impossibile riprendere e proseguire la tecnica metrica di Chaucer.

Già il rabbioso John Skelton (1460?-1529), pedagogo di Enrico VIII e piú tardi *enfant terrible* alla corte di quest'ultimo, si avventurò su vie nuove, e assolutamente non classiche. Dopo di lui divampò un lungo dibattito tra i dotti umanisti che si chiesero se e in che modo fosse possibile utilizzare nella poesia inglese la metrica della poesia antica. La discussione si concluse, almeno sul piano immediato, con una risposta negativa, ma già durante il suo svolgimento sorsero il *blank verse* (destinato a diventare la forma metrica del futuro dramma), e il sonetto, che venne coltivato in forme sempre piú libere e personali da poeti del rango di Sidney, Spenser, Daniel e Shakespeare. Frattanto la letteratura inglese assimilò i generi dell'ode, dell'egloga, dell'elegia, dell'epitaffio e dell'epitalamio. Accanto alle nuove forme di poesia prosperarono anche forme autoctone, come dimostrano le raccolte di canti di Thomas Campion (1567-1620) e i *songs*, che Shakespeare, cosí amante della musica, distribuí un po' dappertutto nella sua opera.

La fioritura del dramma

Lo spirito elisabettiano trova tuttavia la sua piú perfetta forma espressiva nel dramma, i cui presupposti sono anch'essi in parte locali e medioevali e in parte stranieri e umanistici. In ogni modo fin dal secolo XIV si è sviluppata nel paese una vivace attività teatrale, basata soprattutto sulle rappresentazioni cicliche di « misteri » e « miracoli » che le corporazioni e le leghe artigiane di numerose città organizzano all'inizio della primavera; attività legata in parte (ma solo in parte) alla comune tradizione europea del dramma liturgico ecclesiastico.

La maggior parte dei poeti anonimi che drammatizzano per attori profani vicende tratte dal mondo cristiano e dalla storia sacra sono in questo periodo dei chierici, che svolgono questa attività per pura devozione religiosa, per sfoggiare le loro conoscenze teologiche, oppure per trasportare le vicende del mondo biblico nella vita quotidiana del loro tempo onde renderle piú accessibili e comprensibili agli spettatori. Quando è necessario agli attori si aggiungono musici vaganti e giullari. La rappresentazione ha luogo sia su scene improvvisate sopra carri (disposti secondo un ordine preciso in determinati punti della città ove si svolgono le singole scene del ciclo), oppure — secondo il principio della simultaneità, preferito nel resto dell'Europa — su uno spiazzo espressamente preparato per lo spettacolo e circondato da palcoscenici di legno.

Determinante per lo sviluppo del dramma è la nascita precoce, a fianco dei cicli misterici, di altre forme di spettacolo: rappresentazioni di leggende e drammatizzazioni di vite di santi, cui si aggiungono in seguito le « moralità », nelle quali l'amore, tipicamente medioevale per l'allegoria, assume un'efficace forma drammatica; infine il complicato genere dell'« interludio » che tratta assai spesso i motivi della tradizione internazionale dei *fabliaux*, ma si rivela aperto anche a temi piú impegnativi, non raramente attinti dalla letteratura polemica dei *débats*, cosí ricca di spunti drammatici.

Se a tutto ciò aggiungiamo i cortei e gli spettacoli allegorici che

Piero di Cosimo: Fuoco nella foresta (*part.*). *Oxford, Museo.*

ornano le feste della corte e dell'aristocrazia, possiamo facilmente comprendere come i nuovi scrittori teatrali dispongano ormai di una ricca tradizione spettacolare. Questi precedenti si rivelano in effetti estremamente utili. Alcuni spiriti impregnati di idee umanistiche riprendono e sviluppano le «moralità» e gli «interludi» al semplice scopo di divertire e d'istruire. Tra costoro il piú fortunato è John Heywood (1497?-1580?), marito di una nipote di Tommaso Moro. Il vescovo John Bale con il suo *King John* pone la «moralità» al servizio delle polemiche religiose ed ecclesiastico-politiche e vi introduce inoltre personaggi ed eventi storici. I drammaturghi popolari che assai piú tardi scriveranno drammi di contenuto esclusivamente storico potranno cosí collegarsi alle rappresentazioni misteriche e sceneggiare, quasi pagina per pagina, anche le cronache profane seguendo l'esempio dei chierici per le narrazioni bibliche.

Non meno importante della tradizione locale è però la conoscenza del dramma classico e in particolare della commedia e della tragedia romana, diffusa dalle scuole e dalle università. Per ragioni esclusivamente pedagogiche gli insegnanti spingono i loro allievi a rappresentare drammi latini e — piú raramente — greci, in lingua originale. Ma in seguito questi drammi vengono rappresentati in traduzioni e piú tardi ancora attraverso rifacimenti in lingua inglese, con soggetti tratti dalla vita. *Ralph Roister Doister*, *Gammer Gurton's Needle* e *Gorboduc* (drammi databili intorno al 1560) sono suggestivi documenti di questo stadio di sviluppo.

Non era affatto inevitabile e ovvio che si arrivasse a una sintesi della tradizione locale e della tradizione umanistica. Per ottenere questa fusione fu invece indispensabile l'attività e l'impegno di alcuni uomini di talento che ripresero da una parte la tradizione didascalico-scolastica e dall'altra quella piú propriamente spettacolare, unificandole, nelle loro opere in modo nuovo e originale. Peraltro anche dopo questa fusione i due generi, quello popolare e quello colto, continuarono a essere coltivati separatamente, mentre diminuiva l'interesse per le rappresentazioni allegoriche medioevali e i drammi misterici perdevano gradatamente terreno a causa della riforma e della dissoluzione degli ordini corporativi.

Le due tradizioni non si fusero fino a che gli attori girovaghi continuarono a rappresentare il loro repertorio presso la corte, nelle case dei nobili, nei cortili delle osterie e anche nelle città e nei villaggi, mentre dal canto loro gli autori eruditi preferivano far rappresentare i loro drammi da scolari, studenti e qualche volta anche dai giovani cantori della cappella reale e della scuola di San Paolo. Solo quando l'organizzazione teatrale di Londra si consolidò (un segno visibile di questo processo è la costruzione di teatri e in particolare del prototipico teatro di Shoreditch), si arrivò a una stretta collaborazione tra le compagnie di attori professionisti e un gruppo di dotati drammaturghi provenienti per lo piú dalle università. Da questa collaborazione nacque il dramma elisabettiano.

Tuttavia attori e autori non avevano ancora elaborato una concezione unitaria dello spettacolo teatrale. I nuovi drammi non venivano rappresentati soltanto in teatri all'aperto come il *Globe* e il *Fortune*, ma anche in provincia, e in condizioni assai piú primitive, e potevano essere eseguiti in qualsiasi momento nelle sale *ad hoc* del

palazzo reale di Whitehall. Quando si ebbero a disposizione sale teatrali dotate di una attrezzatura atta a consentire effetti scenici assai piú complessi e pretenziosi (come quella del *Blackfriars*), le possibilità di esecuzione si accrebbero. Ma anche i drammi scritti appositamente per queste sale continuarono a essere rappresentati nei teatri all'aperto. Tratto comune a queste diverse tecniche rappresentative furono le autoctone tradizioni medioevali che continuarono a essere coltivate assai piú intensamente delle tecniche spettacolari del teatro antico, appena riscoperto.

Nel campo del dramma si può parlare con maggiore legittimità di una sintesi tra gli elementi locali e quelli classici. La severa struttura dei modelli antichi entrò qui in concorrenza con il semplice e libero ordinamento seriale delle *pièces* medioevali, mentre si diffondevano le concezioni continentali delle tre unità e del « decoro ». I vari drammaturghi reagirono in modo assai diverso alle imposizioni del classicismo, che Lyly e Jonson subirono assai piú passivamente di Marlowe e Shakespeare.

La sintesi degli elementi nazionali e stranieri fu però assai piú facile per la commedia che per la tragedia. Nel campo della commedia il pericolo di perdere il contatto con la viva tradizione scenica del passato era meno grave anche perché tra le tecniche di tipizzazione di Terenzio e di Plauto e la maniera degli « interludi » vi erano molti tratti comuni. Nondimeno non fu affatto facile a John Lyly infondere un'autentica vita teatrale alle sue superate commedie da camera. Lyly era talmente legato all'elegante eloquio cortigiano (che aveva tra l'altro portato alla perfezione), da non riuscire a servirsi disinvoltamente del linguaggio come di uno strumento di caratterizzazione e ad assegnare un posto importante, accanto alle parole, anche all'azione e allo spettacolo.

Shakespeare (1564-1616) e Ben Jonson riequilibrarono la situazione riuscendo entrambi a ottenere un'efficace integrazione tra la parola e l'azione. Con acutezza assai maggiore di Lyly, Shakespeare seppe creare un fantasioso mondo teatrale, ricco però di precisi riferimenti agli aspetti piú diversi della vita sociale e spesso anche al mondo ultraterreno. Per appagare i gusti dello spettatore egli si allontanò talvolta dal normale e dal quotidiano, ma si attenne sempre a esperienze e situazioni di cui chiunque potesse sentirsi partecipe cosí da provare gratitudine per il poeta che gliene illuminava il senso. Nessun drammaturgo era riuscito, prima di lui, a costringere in parole e fatti tanti aspetti della realtà e a far trasparire tante sfumature di sentimenti e di significati. Persino le potenti satire di Ben Jonson (1572?-1637), che si rivelarono tuttavia assai piú accessibili ai contemporanei (e anche ai posteri) delle opere di Shakespeare, appaiono al confronto semplici e unilaterali.

Il pericolo di estraniarsi dalla vita teatrale era assai piú forte per la tragedia in sviluppo che per la commedia. Sotto l'influsso di un Seneca mal compreso il dramma *Gorboduc* rimase una successione di discorsi puramente declamatori con inorganici inserti mimati. Nel campo della tragedia fu soprattutto Thomas Kyd (1558-1594) che incominciò a imprimere allo stile un'efficacia dialogica e una funzione drammatica. La sua *Spanish Tragedy* fu un modello anticipatore del cupo e truculento dramma del periodo successivo, un esempio cui si

ispirarono non solo Shakespeare ma anche John Webster (1580?-1638?), Cyril Tourneur (1570?-1626) e John Ford (1586?-1655?).

Se valutiamo il grado di maturazione del dramma basandoci unicamente sulla coordinazione tra discorso e azione, Christopher Marlowe (1564-1593) ci pare compiere quasi un passo indietro rispetto a Kyd. I soggetti e i temi da lui prediletti lo spinsero a ridare la preminenza al monologo e a infondergli una nuova potente espressività; l'impulso a presentare l'individuo in situazioni estreme, ai limiti del possibile, per esaltarne la libertà creativa, fu in lui talmente irresistibile da impedirgli di risvegliare a una piena vita teatrale le forze e i personaggi antagonistici. Tamerlano viene piegato soltanto dalla natura delle cose; Faustus dalle leggi del cosmo cristiano; l'ebreo di Malta cade nella trappola che egli stesso ha tesa. Solo nel dramma storico *Edward II* anche Marlowe si sentí costretto a creare tra i personaggi piú precisi contrasti.

Dopo la vittoria sull'Invincibile Armata (1588) il dramma storico, un tempo coltivato solo sporadicamente, diventò un genere popolarissimo, il che prova che il successo militare riportato sugli spagnoli ebbe effettivamente, per lo sviluppo della coscienza nazionale inglese, quell'importanza che fin da allora gli fu attribuita. Shakespeare imparò molto da questo genere che sviluppò in modo autonomo, riuscendo a seguire una propria via di mezzo tra le cronache anonime, ricche di personaggi ma prive di accenti personali, e gli incredibili monodrammi di Marlowe. Ben presto egli non rimase piú prigioniero del fascino della grande personalità individuale, con i suoi impulsi e la sua coscienza di sé, ma si interessò all'uomo, all'uomo accecato dalla passione che entra in conflitto con la situazione in cui viene gettato a vivere e con i legami e i doveri che gravano sulla sua coscienza, all'uomo che riesce a capire qualcosa dell'enigma della propria esistenza solo nel dolore e nella morte.

Rispetto ai suoi predecessori e successori Shakespeare scelse una giusta via di mezzo. In lui forze e controforze sono egualmente attive, situazioni e caratteri si condizionano a vicenda; la parola e l'azione sono entrambe cariche di senso; l'azione scenica e le sue proiezioni fantastiche a volte si sviluppano su piani paralleli, a volte si completano, a volte s'intersecano.

Dal dramma allo spettacolo scenico

Ma questo momentaneo equilibrio si dissolse ben presto. Con Francis Beaumont (1584?-1616) e John Fletcher (1579-1625) e con gli altri drammaturghi del periodo degli Stuart, la viva organizzazione scenica s'irrigidí nuovamente in forme convenzionali che si cercò di presentare in modi sempre piú ricercati e artificiali. Contemporaneamente il dramma perse la capacità di rappresentare la vita e le condizioni di tutte le classi sociali, capacità che aveva rivelato nei momenti migliori dell'epoca di Shakespeare. Sintomo di questo mutamento fu la collocazione delle sale teatrali che dopo il 1605 non vennero piú costruite nel popolare quartiere dei divertimenti della Bankside, ma tra la City e Whitehall. Il teatro come tale divenne sempre piú un affare privato della corte e dell'aristocrazia, e per i puritani e oppositori

dell'assolutismo degli Stuart, un simbolo odiato e aborrito. Il che naturalmente non impedí all'architetto reale Inigo Jones (1573-1652) e ai suoi collaboratori, di sperimentare in occasione dei giochi in maschera di corte le tecniche sceniche e decorative del teatro barocco continentale, introducendole cosí nel teatro inglese. In questo modo l'apparato teatrale acquistò una complessità e un'autonomia nettamente contrastanti con la relativa semplicità della scena shakespeariana. Sintomatiche furono le polemiche e infine la rottura tra Ben Jonson e Inigo Jones in occasione delle rappresentazioni in maschera che abbiamo citato. Cosciente del proprio valore e dei propri diritti, il poeta non era infatti disposto ad accettare il ruolo secondario che l'inventivo maestro di scena era portato ad assegnare ai testi delle rappresentazioni. Ma il tempo doveva dar ragione agli artifici scenici di Inigo Jones.

Dal 1642 al 1660 il governo puritano provocò una sensibile interruzione nella vita teatrale di Londra, che però riprese nel 1660 dopo la salita al trono di Carlo II, riallacciandosi sotto molti aspetti alla vita teatrale di prima della guerra. Dal teatro shakespeariano i nuovi architetti ripresero la scena fortemente avanzata e circondata da tre lati dal pubblico; ma dietro costruirono un retroscena a quinte fornito di complessi macchinari e di una solida impalcatura, nello stile di Inigo Jones. Vi furono anche delle innovazioni: le parti femminili non vennero piú affidate a ragazzi ma ad attrici; all'amministrazione autonoma che aveva caratterizzato i momenti migliori delle *troupes* shakespeariane si sostituí una direzione dall'alto; il pubblico si restrinse a tal punto che due teatri non avrebbero potuto prosperare se fossero stati vicini (mentre nella Londra molto meno popolosa dei tempi di Shakespeare avevano potuto dare contemporaneamente spettacolo da sei a otto compagnie). Anche i generi coltivati dal nuovo teatro (il dramma eroico tardo-barocco, i cui impossibili eroi non acquistarono certo una piú salda realtà interiore grazie alla ricostruzione esatta degli ambienti storici, e la commedia di costume, che in parte idealizzò e in parte motteggiò le tresche amorose della società aristocratica) si richiamarono in fondo ai modelli delle epoche precedenti.

Sottolineata questa continuità di sviluppo possiamo adesso volgerci a considerare le influenze continentali e specialmente francesi che si erano fatte sentire già molto tempo prima della guerra, sotto Carlo I (1625-1649), marito della francese Henriette Marie, e che dopo il ritorno di Carlo II dall'esilio (1660) ripresero con vigore. Queste influenze modificarono la tradizione inglese ma non si può dire, come si diceva un tempo, che il teatro della restaurazione sia stato un teatro importato dalla Francia. John Dryden (1631-1700), Thomas Otway (1652-1685) e Nathaniel Lee (1653-1692) hanno dato il meglio di sé non nelle opere in cui hanno cercato di imitare il ritmo del *couplet* eroico del dramma barocco francese, ma nelle grandi opere tragiche in *blank verse* chiaramente inserite nella tradizione shakespeariana.

I commediografi, tra i quali spiccano George Etheredge (1635-1691), William Wycherley (1640-1716) e William Congreve (1670-1729), furono assai meno tormentati dei tragediografi dai problemi stilistici, perché poterono riprendere la tradizione interrotta dal governo puritano, e al tempo stesso arricchire il loro repertorio di situazioni e di personaggi tratti dalle commedie francesi e spagnole. Ancor prima della fine del secolo XVII iniziò un processo che si concluse con la definitiva liberazione del teatro e del dramma dalla ristretta prigione cortigiano-aristocratica in cui essi erano caduti sotto gli Stuart. Il ceto medio, economicamente prospero e sempre piú illuminista, aveva infatti incominciato ad abbandonare i pregiudizi antiteatrali ereditati dalla tradizione chiedendo in cambio delle trasformazioni. Gli autori dovevano rinunciare al loro tono libero e poco rispettoso dei princípi morali e aprirsi alle esigenze dell'edificazione e al sentimentalismo. Nel periodo di transizione esperti scrittori di teatro come Colley Cibber (1671-1757) cercarono di trarre il meglio da entrambi i mondi — quello borghese e quello aristocratico — mutando tono e atmosfera da una scena all'altra. George Farquhar (1678-1707), John Vanbrugh (1664-1726) e Richard Steele (1672-1729) riuscirono ad adeguarsi ai nuovi gusti mantenendosi a un livello artistico rispettabile.

I due volti del puritanesimo

Fino a questo momento abbiamo visto nel puritanesimo una forza ostile al teatro. Tuttavia esso fu anche una delle energie positive del secolo, sviluppatasi nel lungo e faticoso travaglio della riforma che aveva risvegliato tra gli inglesi piú pensosi una nuova coscienza e un nuovo senso di responsabilità morale. Il movimento di separazione che al tempo del distacco da Roma di Enrico VIII (1509-1547) era iniziato come una semplice crisi ecclesiastica, divenne, a causa dell'atteggiamento incerto e oscillante del re (atteggiamento che raggiunse il massimo dell'incoerenza sotto Edoardo VI, 1547-1553, e Maria, 1553-1558) una vera e propria crisi religiosa che coinvolse tutto il popolo. Ispirandosi alle dottrine dei grandi riformatori del continente e in particolare a quelle di Calvino (1509-1564), i puritani cercarono nuove vie basandosi sulla rivelazione biblica e sulla ragione individuale, direttamente o indirettamente illuminata da Dio. Tuttavia, con stupore e dolore essi dovettero constatare che dai loro sforzi non era derivato un rinnovamento e ringiovanimento della Chiesa cristiana, ma soltanto la proliferazione di sette religiose che stentavano ad applicare reciprocamente il principio della tolleranza e comunque riuscivano a sopportarsi soltanto nei periodi in cui venivano tutte perseguitate e oppresse dallo stato.

Nonostante la molteplicità delle dottrine e delle sette puritane, la maggior parte di esse finí con lo sviluppare un comune modo di vita che venne adottato anche da molti membri della Chiesa di stato. Ciò dipese dall'immediatezza con cui il singolo si poneva questa domanda: appartengo io, per decreto divino, agli eletti o ai dannati? Cosí gli individui come le comunità cercarono di adottare una condotta che potesse giustificare di fronte a sé stessi e di fronte agli altri la speranza di essere tra gli eletti. Caratteristica dei puritani fu la vigilante coscienza, una forte introversione e uno spiccato autocontrollo, e quindi un rapporto indiretto e strumentale con i vari campi della vita terrena. I puritani non furono nemici dei libri. Anzi, lessero molto la Bibbia (cogliendone però piú spesso la lettera che lo spi-

rito) in una delle tante traduzioni che seguirono ai tentativi pionieristici di William Tyndale (impiccato nel 1536) e Miles Coverdales (1488-1568), e amarono, in generale, i libri religiosi, in particolar modo quelli che potevano aiutarli a dare un assetto pratico e morale alla loro vita. Ecco perché in questo periodo vennero scritti innumerevoli *conduct books* che ebbero per autori dei puritani come Richard Baxter (1615-1691) e degli anglicani come Jeremy Taylor (1613-1667). Non mancarono neppure le molto apprezzate autobiografie, come quelle di George Fox (1624-1691), il fondatore del quacquerismo, di John Bunyan (1628-1688) e di Baxter, nelle quali emerge un forte interesse per i processi psicologici e soprattutto per il raccoglimento interiore e la rinuncia ascetica che possono permettere a un peccatore di redimersi.

Siamo ormai lontani dalla caratterizzazione statica che troviamo ancora in Ben Jonson, nel saggio sui *Characters* di Thomas Overbury (1581-1613) e Joseph Hall (1574-1656) e persino nei personaggi tragici di John Ford e di altri drammaturghi post-shakespeariani, personaggi rigidi e quindi degradati a marionette in mano a un destino cieco. I puritani preannunciano le generazioni che tra qualche tempo scriveranno e leggeranno il romanzo non solo per l'acutezza della introspezione psicologica, ma anche per il culto della concretezza e dell'oggettività. Precisi e circostanziati resoconti storici e geografici arricchiscono le loro biblioteche in cui il posto d'onore viene riservato al *Book of Martyrs* di John Foxe (1516-1587).

Il '600 tuttavia non è solo il secolo della fioritura ma anche quello dell'inizio del processo di secolarizzazione del movimento puritano, processo destinato a rendere evidenti le distorsioni e i pericoli impliciti in questo assolutistico atteggiamento spirituale: l'etica del successo sostituisce l'etica ancorata ai princípi religiosi; la compunzione esteriore (che assume una sua forma tutta inglese chiamata *cant*) subentra alla devozione sincera, mentre si diffonde un arido disinteresse per la cultura che piú tardi Matthew Arnold (1822-1888) combatterà con vigore.

Non tutti i seguaci del puritanesimo si trasformano però in gretti borghesi. Una parte considerevole viene anzi conquistata dalla letteratura amena del secolo XVIII. Nessun autore si è sforzato di combattere la ripugnanza dei propri lettori verso ogni forma di letteratura «inventata» come John Bunyan, il cui *Pilgrim's Progress* diverrà un *livre de chevet* puritano. Richiamandosi alle parabole della Sacra Scrittura Bunyan riprende la tecnica allegorica del tardo medioevo fondendola col suo realismo piccolo borghese e con un romanticismo cavalleresco d'impronta popolaresca. Con la sua *Life and Death of Mr. Badman*, storia della vita di un esemplare fannullone, egli sfiora il romanzo, forma alla quale non riesce a giungere solo per l'abbondanza degli inserti dottrinari di cui infarcisce la sua opera.

Nella sua tarda maturità Daniel Defoe (1660?-1731) riprende e sviluppa gli spunti di Bunyan. Il suo *Family Instructor* è un libro di edificazione impregnato di primitivi elementi romanzeschi, secondo un criterio che si riprodurrà in altre opere. Defoe compie il passo decisivo verso il romanzo nel *Robinson Crusoe*, che può essere definito un romanzo d'avventure permeato di elementi moralizzanti. Defoe sceglie la forma dell'autobiografia «inventata» non solo per accontentare i gusti dei suoi lettori, avidi di storie vere, ma anche perché questa è l'unica forma di romanzo che gli sia congeniale. Anche gli altri racconti che l'instancabile autore produce nei decenni seguenti (tra cui *Captain Singleton*, *Moll Flanders*, *Roxana*) sono finte autobiografie, arricchite di piccoli o addirittura minimi particolari di un tale realismo da nascondere perfettamente il loro carattere fittizio (e non solo ai contemporanei del giornalista Defoe).

Dopo ciò che abbiamo detto non vi è da meravigliarsi del particolare culto che, tra tutte le forme d'arte, i puritani hanno dedicato alla prosa; una prosa chiara, precisa, razionale e disadorna. In base alle stesse considerazioni non ci si dovrebbe attendere da loro un grande contributo alla poesia, a parte il prezioso materiale che essi hanno fornito a scrittori satirici come John Dryden (1631-1700) e Samuel Butler (1612-1680). Senonché il maggior poeta del secolo dopo Shakespeare è stato appunto John Milton (1608-1674), e cioè un compagno di lotta di Cromwell, un fervente difensore del puritano regno di Dio sulla terra, uno scrittore a cui è toccato giustificare davanti all'opinione pubblica di tutta Europa l'esecuzione capitale di Carlo I (1649). Milton non era nato, come Baxter, Bunyan e Defoe, da una famiglia puritana. Al contrario, sia in casa di suo padre (molto amante delle arti) sia durante i suoi studi a Cambridge e a Horton, sia infine durante il suo viaggio in Italia, egli aveva potuto assimilare l'intero patrimonio spirituale del rinascimento europeo. Come prima di lui Tommaso Moro, Milton aveva ben presto avvertito la tensione esistente tra gli elementi ebraici e gli elementi cristiani, tra quelli ellenici e quelli moderni, di questo patrimonio. Tale tensione fu la forza propulsiva, l'impulso creativo di tutta la sua attività poetica. Legato a entrambi i mondi della sua educazione (a quello religioso come a quello profano), Milton riuscí a sintetizzare le contrastanti aspirazioni della sua epoca senza però mai tentare di occultare le antinomie implicite nella propria esperienza della vita. Quando il crollo del governo puritano disilluse amaramente le sue speranze in un regno di Dio sulla terra, egli scoprí come anche nei piú nobili e spirituali beni del mondo si celassero tentazioni da cui soltanto l'ubbidienza verso l'insondabile volontà di Dio poteva salvarlo.

Ma Milton fu un'eccezione; in realtà la poesia del secolo XVII fiorí nell'*humus* spirituale della Chiesa anglicana, che eminenti teologi, e in testa a tutti Richard Hooker (1554?-1600), preservarono dal rischio di diventare un organismo all'esclusivo servizio delle necessità politiche (secondo i disegni della regina Elisabetta che vedeva in essa una forza neutrale tra i partiti, particolarmente adatta a unificare le piú diverse correnti politiche). Hooker considerò la religione anglicana come una *via media* tra le concezioni cattoliche e l'individualismo puritano. Pur con queste solide basi, caratteristica della nuova Chiesa rimase una straordinaria molteplicità di forme. Sotto i primi re della dinastia Stuart la tendenza rappresentata dall'arcivescovo Laud (1573-1645) favorevole a un riavvicinamento a Roma (tendenza precorritrice di quella che sarà piú tardi la *High Church*), prese il sopravvento; dopo la restaurazione i rappresentanti della *Low Church*, che aspirava soprattutto alla conservazione del protestantesimo in Inghilterra, acquistarono un prestigio via via crescente. Nel secolo XVIII i seguaci di questa tendenza si rivelarono aperti al deismo; nel XIX secolo, al liberalismo.

Tempo di contrasti

Uno dei piú eloquenti predicatori ecclesiastici fu John Donne (1572-1631) che conchiuse la sua vita come decano di San Paolo, avendola incominciata come spirito libero e rivoluzionario. Nei suoi *Songs and Sonnets* Donne dichiarò guerra alla poesia d'ispirazione petrarchista che era stata praticata da Lyly, Sidney e Spenser e si era espressa anche in alcune opere di Marlowe e di Shakespeare. Con spiccata originalità questo poeta ruppe le forme tradizionali e lottò (o giocò) con le proprie esperienze.

Con Donne entriamo in quella fase di transizione, breve ma assai ricca di potenzialità, che divide il mondo del rinascimento (nel quale, nonostante i forti contrasti religiosi, gli inglesi avevano per lo piú conservato aspetti essenziali della mentalità e delle idee medioevali), da quello del barocco, in cui essi dovettero affrontare i conflitti scaturiti dalla nuova situazione riuscendo tuttavia a trascenderli in una nuova fede. In questa fase (che è quella dello Shakespeare maturo) le tragedie presentano l'uomo come un essere abbandonato ai suoi dèmoni e privo di qualsiasi sostegno divino. Prima di essa sta il tempo della forma piena, dell'armonia tra il ritmo metrico e il ritmo linguistico, tra verso e sintassi, immagine e idea; dopo di essa vengono i decenni delle piú o meno radicali variazioni barocche del principio armonico. Ma durante la fase di transizione non vi sono né gli unisoni del primo né gli accordi armonici dei secondi. Dissonanze, aritmie, metafore ricche di tensione e di sbigottimento esprimono esperienze personalissime della vita e del dolore. Poeti religiosi come George Herbert (1593-1633), Richard Crashaw (1612?-1649), Henry Vaughan (1621-1695) e Thomas Traherne (1634?-1704), che riprendono molti aspetti di quello che piú tardi sarà significativamente chiamato lo stile « metafisico » di Donne, appartengono già al barocco.

Ma questo stile è difficile e rischioso e verso la metà del secolo, a esempio in Abraham Cowley (1618-1667), s'irrigidisce già in maniera. Dopo la restaurazione sarà sostituito da un elegante stile poetico, piú adatto allo spirito satirico e didattico di Dryden e dei suoi amici; Alexander Pope (1688-1744) lo porterà al massimo grado di raffinatezza e di perfezione. Tuttavia anche questa nuova maniera sarà costretta a ricorrere a prestiti clandestini dai cosiddetti « metafisici », sebbene già nel secolo precedente i diretti precursori di Dryden avessero respinto, richiamandosi a Ben Jonson, le complicazioni « metafisiche » e perseguito gli ideali classici della sobrietà, della chiarezza e del « decoro » consoni a ogni specifico genere. A questo proposito vanno ricordati soprattutto Robert Herrick (1593-1674) e Andrew Marvell (1621-1678) che però segue entrambe le scuole.

Al pari della poesia anche la prosa di questo secolo è assai ricca di maniere diverse, tante quanti sono i caratteri e le disposizioni di spirito degli autori. Questi ultimi, nella quasi totalità, rifiutano lo stile artificiale, adorno, ciceroniano, prediletto dai prosatori del rinascimento. Donne e i suoi seguaci (tra i quali va ricordato Robert Burton, 1577-1640) adottano uno stile non meno complesso, tendente non a riempire di nuovi contenuti forme già fatte, ma a far sí che la frase nasca dall'elaborazione personale di ogni singolo pensiero. Meno razionalmente organizzata, la prosa puritana assume, nelle mani di scrittori inclini al misticismo come Thomas Browne (1605-1682) o i neoplatonici di Cambridge, una particolare forza d'irradiazione poetica.

Ma accanto a questo si sviluppa un altro tipo di prosa destinato a dominare nel futuro: sobrio, compatto, tendente a trasmettere con precisione i fatti osservati e le conclusioni che se ne possono trarre, profondamente influenzato dal nascente spirito empiristico e scientifico. Lo troviamo già pienamente sviluppato negli *Essays* di Francesco Bacone (1561-1626), che, data la brevità della loro forma, corrispondono pienamente al nuovo spirito e alla sua diffidenza verso le sintesi premature e verso le complicate trame razionali della scolastica. Questo stile viene assiduamente coltivato durante il periodo della restaurazione, in cui i dotti tentano esperimenti scientifici ed escogitano sistemi destinati a svelare le forze della natura e a metterle al servizio della volontà umana, oppure a razionalizzare le condizioni politiche, sociali ed economiche. Alla ragione umana vengono resi, di quando in quando, gli omaggi piú stravaganti ma sono pochi coloro che si accorgono come il filosofo piú rappresentativo di questo periodo, John Locke (1637-1704), ne abbia ormai svelato la natura strumentale. Lo spirito scientifico influenza le proposte che vengono avanzate nella *Royal Society* — da poco fondata — per la riforma della prosa. Sorprendente e determinante per il futuro della scienza inglese è il fatto che queste proposte non tendano alla creazione di una serie di linguaggi gergali, corporativi e specialistici, ma alla formazione di un sistema espressivo semplice, chiaro, assai vicino alla lingua quotidiana e comunque tale da consentire al ricercatore di farsi capire da ogni persona colta.

Satira, sentimentalismo e attivismo

Oscurata dal fascino della poesia romantica, la letteratura del secolo XVIII è stata per lungo tempo erroneamente considerata come il frutto di un'epoca superficiale, troppo soddisfatta del proprio ottimistico razionalismo. In realtà gli illuministi sentirono vivamente l'oggettività della ragione, e se ne armarono per dominare le forze del caos, di cui conoscevano a fondo gli effetti nefasti. E lo fecero in pieno accordo con i loro compagni di fede del continente. Se si prescinde dall'umanesimo, che in fondo aveva interessato soltanto una piccola *élite* di intellettuali cosmopoliti, questa comunione d'intenti e d'ideali creò, per la prima volta dopo il medioevo, qualcosa di molto vicino a una *koiné* della civiltà europea, all'interno della quale le nazioni furono collegate tra loro da numerose correnti letterarie. La forte tensione esistente tra le norme ideali tenacemente perseguite e l'imperfetta realtà individuale e sociale spiega il successo di cui godettero i generi didascalici e satirici: Pope, Swift e Gay, piú tardi Fielding, il dottor Johnson e Sheridan, cercarono di risvegliare la coscienza dei propri contemporanei con la dottrina e il motteggio, con la critica e il riso, e di far loro comprendere l'assurdità di una vita non conforme alle leggi della ragione. Questa tensione spiega anche il sentimentalismo cui tanti autori e lettori indulsero sulle orme di Richardson.

Con uragani di singhiozzi e fiumi di lacrime gli scrittori di questo

periodo cercarono al tempo stesso di esprimere e attenuare il crudo divario tra gli ideali e la realtà, che aveva portato molti tra gli spiriti migliori del cosiddetto secolo dell'ottimismo sull'orlo della disperazione e della follia (basti ricordare Swift, il dottor Johnson e Cowper).

Ma a questo senso doloroso della vita si accompagnò anche un intenso attivismo pratico. Il *benevolent man*, caratteristica e ideale figura del tempo, cercò di combattere sofferenza e ingiustizie con la propria individuale attività di benefattore. Inoltre, verso la fine del secolo, gli spiriti rivoluzionari appuntarono le loro speranze sugli stimolanti avvenimenti di Francia. Tutte le personalità dominanti del romanticismo inglese guardarono in gioventú con entusiasmo alla rivoluzione francese, ma la loro evoluzione spirituale fu ben presto influenzata dallo sgomento per i suoi esiti infelici, per il terrore e la dittatura napoleonica. Questa seconda esperienza li rese sensibili agli argomenti con cui Burke aveva bollato le tesi razionalistiche e rivoluzionarie in nome di un rispetto tutto inglese per la tradizione storica; ma rafforzò anche la loro tendenza latente a evadere dalla realtà esteriore e sociale, per volgersi a quella individuale e interiore e attingere con la fantasia creatrice a un mondo piú elevato e segreto.

Ragione e natura

Considerato dal punto di vista del secolo XVIII, il romanticismo fu una capitolazione. Cosí lo sentí sia in sé che negli altri scrittori lo stesso Byron, che appunto per questo, nel suo *Don Juan*, si riallacciò alla tradizione satirica dell'epoca precedente esaltando Pope come un irraggiungibile maestro e modello di poesia (in violento contrasto con i caratteri dominanti della propria natura e della propria opera). In tutta la sua vita e in tutta la sua attività Pope si era sempre preoccupato di soddisfare agli imperativi imposti al poeta dalla ragione, dalla natura e dagli esempi dei classici. In effetti l'eroica ipotesi di lavoro del classicismo era fondata proprio sull'idea che questi imperativi coincidessero. Il classicismo aveva spronato i poeti a quell'attivismo dottrinario e satirico che abbiamo già ricordato; ma li aveva anche indotti ad apportare alla realtà ritocchi che apparvero assai falsi alle generazioni successive e che si espressero nei travisamenti autobiografici di Colley Cibber, Defoe, Pope e altri scrittori. Questi interventi sulla realtà avevano anche caratterizzato l'arte, amatissima, del giardinaggio, la quale si era ispirata all'ideale geometrico del giardino alla francese. E il giardinaggio divenne appunto un terreno di scontro tra la nuova e l'antica concezione, un campo particolarmente adatto all'irrompere delle nuove idee. Quando, sotto l'influenza del gusto cinese, s'incominciarono ad apprezzare i giardini in cui il paesaggio appariva in tutta la sua spontaneità, libertà e naturalezza, la ritrovata idea di « natura » si collegò con nuove associazioni che resero difficile equiparare quel concetto a quello di « ragione ».

Del resto il carattere normativo del concetto di ragione era già stato intaccato, nel corso del secolo, dalla corrosiva critica di David Hume (1711-1776), dalla psicologia associazionista, in rapido e vivace sviluppo, e da A. Shaftesbury (1671-1713) che era stato un precursore delle correnti di pensiero impegnate nell'esaltazione della fantasia

creatrice. Lo stesso Pope e i suoi amici avevano incontrato non poche difficoltà nell'applicare praticamente il principio della normatività ed esemplarità dei generi letterari dell'antichità classica, e avevano preferito imitare le forme tradizionali attraverso rispecchiamenti e rifrazioni tali da ridurne le dimensioni. Pope infatti non aveva prodotto opere del respiro dei poemi epici di Omero e di Virgilio, ma soltanto *The Rape of the Lock*, un poemetto assai piú breve e limitato. Possiamo nondimeno considerare la sua traduzione di Omero come il migliore prodotto del potere di stilizzazione del classicismo, e criticare, con la stessa legittimità, i drastici ritocchi apportati al modello. In ogni caso, quest'opera era stata il dono piú prezioso che Pope aveva fatto ai suoi contemporanei e aveva contribuito a fare del '700 inglese un secolo « ellenico », un'epoca in cui non solo una piccola cerchia di dotti, ma tutta la società colta aveva considerato la letteratura greca come la fonte piú nobile della saggezza, della virtú e delle piú elevate gioie estetiche.

Se esaminiamo con attenzione le opere di Alexander Pope e del dottor Samuel Johnson (1709-1784) — l'altro grande amministratore dell'eredità classica — dobbiamo riconoscere tuttavia che né l'invadenza delle loro teorie letterarie né la pretenziosità della forma strofica del *couplet* epico (che entrambi avevano coltivato con tanta dedizione), né la pompa dell'« eloquio poetico » che avevano ritenuto adatto ad alcuni generi (ma non a quello della satira), erano riusciti a confinare la loro produzione in un arido, ristretto e impoetico terreno. Le elevate esigenze formali avevano agito su di loro come un potente stimolo, anzi addirittura come la *conditio sine qua non* di un'arte fondata su complesse e sottili differenziazioni. Le loro teorie e i loro modelli avevano esercitato un'influenza assai forte ma non tirannica su altri giovani poeti. Totalmente aperta era rimasta la possibilità di esprimere nuove idee e nuove esperienze pur senza abbandonare il mondo artistico di Pope e di Johnson, e a questo proposito vanno ricordati i nomi di poeti completamente diversi tra loro come James Thomson (1700-1748), Edward Young (1683-1765), William Collins (1721-1759), Thomas Gray (1715-1771), Mark Akenside (1721-1770), Christopher Smart (1722-1771), William Shenstone (1714-1763), Oliver Goldsmith (1728-1774) e William Cowper (1731-1800). Le storie letterarie tradizionali definiscono questi poeti come preromantici perché l'interesse per la natura, per la vita affettiva e per la fantasia poetica emerge in loro piú fortemente che presso i maestri del classicismo.

Con lo stesso diritto si potrebbero però definire come post-classici Wordsworth, Coleridge, Byron e molti altri cosiddetti romantici, perché nelle loro teorie e nella loro prassi poetica incontriamo ancora e frequentemente elementi classicistici.

Caratteristica della letteratura europea del secolo XVIII era stato il manifestarsi di un'intensa emotività, già evidente in alcune opere di Pope, in quasi tutti i poeti del periodo successivo e, con intensità incomparabilmente maggiore, nel « romanzo sentimentale » e nel « dramma lacrimoso ». Senza questa eruzione sentimentale il successo del movimento metodista che, a sua volta, aveva contribuito al successo del romanzo e del « dramma lacrimoso » non sarebbe neppure concepibile. Il diffondersi di questo atteggiamento era stato una conseguenza del nuovo interesse che il ceto medio — un tempo puritano —

aveva manifestato per la letteratura, e cioè del processo che aveva favorito anche lo sviluppo del romanzo.

In questo genere si era avuta tuttavia una produzione assai varia e complessa, e accanto al romanzo picaresco, tutto fatti e cose, di Defoe, le opere di Jonathan Swift (1667-1745), tutte pervase da un corrosivo spirito sarcastico teso a dominare e a controllare il disgusto e l'irritazione della ragione per le assurdità della realtà. A questi romanzi succedettero i voluminosi epistolari, le effusioni sentimentali degli eroi e delle eroine di Samuel Richardson (1689-1761), opere che ottennero sia in patria che sul continente un enorme successo, scatenando nel sempre piú vasto pubblico dei lettori ondate di commozione. Defoe e Richardson avevano scritto per il ceto medio, Swift per gli aristocratici. La particolare funzione degli ebdomadari moralistici di Joseph Addison (1672-1719) e di Richard Steele (1672-1729) fu di liberare dal loro specifico tipo di barbarie e di portare a un livello d'illuministica civiltà urbana entrambi i gruppi di lettori ereditati dal periodo della restaurazione.

Romanziere centrale del secolo fu Henry Fielding (1707-1754), che nella sua opera riuscí brillantemente a fondere l'atteggiamento didattico e l'atteggiamento sentimentale, quello satirico e quello umanitario, grazie a una chiara impostazione razionale e a una sbrigliata fantasia. Questo equilibrio tra gli aspetti umani e quelli artistici appare assai piú precario nell'intensa opera di Laurence Sterne (1713-1768), incline a un consapevole godimento di tutti i sentimenti, affascinato dagli aspetti irrazionali della psiche umana e dalle sue folgoranti associazioni. Nondimeno Sterne esercitò un'influenza assai vasta e profonda e non solo in Inghilterra. Anche Tobias George Smollett (1721-1771), il misantropo scozzese, fu un eccentrico che ispirandosi a Defoe, illustrò le assurdità e le follie del mondo in opere vigorosamente umoristiche o mordacemente satiriche.

In questo grande secolo della prosa accanto al romanzo fiorirono molti altri generi. Dopo Addison e Steele il saggio venne coltivato con grande passione; tuttavia lo stile, che in questi autori era stato ancora svelto, asciutto e assai prossimo alla conversazione, divenne gradatamente sempre piú complicato e pesante finché la forma dell'*essay* (che corrispondeva bene alle inclinazioni della mente poderosa del dottor Johnson) non poté piú essere padroneggiata dagli autori minori. Accanto al romanzo epistolare prosperò l'epistolografia, che raggiunse in questo periodo il livello di vera e propria arte, grazie soprattutto alla penna elegante di Horace Walpole (1717-1797) e di Philip Chesterfield (1694-1773). In questi stessi anni vennero assai coltivate e portate alla perfezione le forme del diario, della biografia, della storiografia e del discorso politico.

Il secolo XVIII fu caratterizzato anche da un'intensa vita teatrale, che però non seppe fondere e sintetizzare felicemente le diverse forze che concorrono a questa forma di rappresentazione. Gli scenografi e i tecnici saggiarono la sete di divertimento del pubblico con pantomime, spettacoli e opere che per un certo tempo godettero di una grande popolarità e in cui brillarono celebri cantanti del continente. Nel teatro di prosa emersero attori di rango, come Macklin, Garrick, John Philip Kemble e Mrs. Siddon, che, fatta eccezione per qualche dramma contemporaneo, predilessero le *pièces* tradizionali e soprattutto il teatro di Shakespeare, particolarmente adatto al gusto e alla recitazione dell'epoca.

Le possibilità degli autori drammatici furono gravemente compromesse dall'influenza nefasta che sulla tragedia esercitarono la fede — tenacemente difesa — nella razionalità del mondo (che non lasciava spazio al sentimento tragico della vita), e il prestigio delle teorie del classicismo francese. Questa influenza fu talmente negativa da permettere all'appena rispettabile *Cato* di Joseph Addison di emergere come il capolavoro tragico dell'epoca. A loro volta i commediografi risentirono del carattere composito del loro pubblico, in cui lo strato aristocratico era particolarmente sensibile alla satira e alla commedia di costume nello stile del teatro della restaurazione, mentre quello borghese faceva valere le sue pretese moralistiche e il sentimentalismo. Le piú importanti commedie del Colman (1732-1794) maturo, di Oliver Goldsmith e particolarmente di Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) non furono che felici compromessi. Il genere minore della commedia musicale dovette la sua fortuna al clamoroso successo della *Beggar's Opera* di John Gay (1685-1732).

Romanticismo: fenomeno lirico

Neppure l'epoca romantica fu particolarmente favorevole al teatro, anche se i suoi critici ammirarono Shakespeare e il teatro elisabettiano e contribuirono validamente alla loro comprensione. La sensibilità storica del periodo romantico giovò a elevare il livello delle rappresentazioni shakespeariane: la messa in scena dei testi venne gradatamente purificata dalle peggiori incrostazioni del secolo precedente e si fece sentire l'esigenza di una corretta ricostruzione dei costumi e delle scenografie. Da questa visione storicistica derivarono le nuove impostazioni teatrali ottocentesche. Ma i romantici cercarono anche di creare un nuovo repertorio teatrale; Byron si atteggiò spesso a riformatore della scena inglese. Peraltro gli scrittori romantici non si rivolsero a un vero pubblico di teatro, come si poteva trovare a Londra, ma piuttosto a una cerchia relativamente ristretta di letterati che leggevano e apprezzavano anche le loro poesie. Questo gruppo di colti ammiratori era in grado di tributare a singole rappresentazioni notevoli successi (e non negò infatti, insieme a una piú vasta cerchia di pubblico, il meritato applauso all'arte di eminenti interpreti shakespeariani come Edmund Kean e William Macready), ma nel complesso si estraniò dal teatro lasciando che esso diventasse uno strumento atto soprattutto a soddisfare l'avidità di divertimento e di sensazioni di una massa di spettatori piuttosto rozzi. Sintomo significativo dell'inclinazione degli scrittori al dramma letterario fu la nascita del monodramma poetico, in cui Robert Browning (1812-1889) diede eccellenti prove, e del dialogo poetico in prosa, in cui si distinse Walter Savage Landor (1775-1864).

La debolezza del teatro romantico fu una conseguenza della tendenza dei poeti a coltivare soprattutto il mondo privato e interiore degli uomini. In contrasto con il romanticismo tedesco, dalle cui concezioni estetiche assunse impulsi essenziali (i piú importanti attraverso la mediazione di Coleridge), il romanticismo inglese fu un movimento

limitato al campo dell'arte anziché un rinnovamento di tutti i settori della vita interiore ed esteriore. Esso fu anche meno rivoluzionario perché poté riallacciarsi a molti fenomeni spirituali, culturali e artistici che si erano sviluppati nel secolo XVIII. Questo carattere esclusivamente individuale ed estetico del romanticismo inglese determinò anche la sua debole influenza sul romanzo, in cui esso si fece sentire con intensità appena piú marcata che nel dramma. Jane Austen (1775-1817) e Walter Scott (1771-1832) si collegarono strettamente al romanzo tradizionale; ma in Scott gli schizzi storici e i costumi hanno un che di romantico, mentre i romanzi di Jane Austen, nonostante la tendenza — tipica del tempo — a trasfigurare gli aspetti sociali e psicologici, sembrano costituire un ponte tra il secolo XVIII e quello successivo, per l'ironia e la mancanza d'illusioni con cui presentano la realtà.

Alle esigenze dei romantici si rivelò piú consona la forma breve del saggio. Servendosi di essa William Hazlitt, Charles Lamb, Leigh Hunt, Thomas De Quincey e altri scrittori indagarono settori noti e ignoti del mondo esteriore e interiore dell'uomo, della letteratura e delle arti figurative e fecero, in ogni campo, interessanti e sorprendenti scoperte.

Lo spirito romantico riuscí a realizzarsi completamente solo nella poesia. William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), George Gordon Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), trovarono nuove forme poetiche per esprimere un rapporto piú intimo e sofferto con la natura, con le opere dell'arte, con la vita quotidiana, con il meraviglioso, con i grandi ideali umani che affascinavano l'epoca, con l'enigma, i tormenti, le intuizioni, i presentimenti della propria anima, anzi per esprimere l'esperienza diretta dell'assoluto che ritennero raggiungibile soltanto attraverso l'arte. Essi amarono sprofondarsi nelle suggestioni della fantasia e cogliere il processo di formazione dell'opera e della sensibilità poetica, e trasfusero le esperienze della loro vita direttamente nella poesia e indirettamente nelle dissertazioni teoriche. Le nuove finalità artistiche determinarono anche un mutamento del linguaggio. Venne abbandonato lo stile oratorio del secolo XVIII nel tentativo di ottenere una gamma espressiva che abbracciasse una scala di valori diversissimi, dal linguaggio quotidiano agli estremi simboli e alle metafore piú ardite, dalle esperienze piú intime e personali a originali combinazioni di immagini, dal tono popolare a nuovissimi impasti musicali.

Meno rivoluzionari si dimostrarono i romantici nei confronti delle forme poetiche tradizionali, che per la maggior parte accolsero e adattarono al nuovo e piú libero stile. La grandezza di questi poeti risalta in piena luce ove si pensi ai pericoli gravissimi impliciti nel loro atteggiamento, pericoli che essi seppero invece evitare. La loro inclinazione a esprimere esperienze intime e ineffabili avrebbe potuto isolarli dal mondo oggettivo degli uomini e indurli al culto dello strano e del perverso. Dalla fede nella forza creativa della fantasia era facile cadere nell'idolatria dell'arte; dall'amore per le belle immagini e i bei suoni e dai suggestivi incanti sensuali della nuova lirica il passo verso un narcisistico estetismo era assai breve.

È vero, non si può evitare di accusare i romantici di aver creato una

poesia di evasione in un'epoca che pure vive l'inizio del processo d'industrializzazione e l'esplodere delle guerre napoleoniche. Tuttavia il solido patrimonio culturale che essi avevano ereditato dal secolo XVIII conteneva anche una notevole dose di senso realistico. E fu appunto questo particolare senso della realtà a impedire ai poeti romantici di perdere il contatto con il mondo obiettivo. La concezione romantica dell'alta missione del poeta li obbligava tra l'altro ad assumersi il compito di spronare alla saggezza i propri contemporanei, di metterli in guardia e di ammonirli, di svolgere insomma la funzione di vati.

Il poeta come critico del suo tempo

Il secolo XIX fu l'epoca dell'espansione industriale con tutti gli aspetti utili e positivi e i lati mostruosi e negativi che essa comporta (violenze coloniali e imperialistiche, urto tra le nuove concezioni scientifiche e le verità tradizionali religiose e poetiche). Le nuove concezioni, centrate sui concetti di utilità e di evoluzione, ispirarono pensatori originali come John Stuart Mill (1806-1873), Herbert Spencer (1820-1903), lo stesso Charles Robert Darwin (1809-1882) e Thomas Huxley (1825-1895). In molti le nuove idee produssero gravi conflitti ideologici; tuttavia non pochi borghesi, attivi nei campi dell'economia, della politica o della scienza, si abbandonarono a un ottimismo assai piú comodo dell'ottimismo eroico del secolo precedente. L'individuo si sentí sostenuto e trascinato da processi potenti, sovrapersonali, destinati a sollevare l'umanità dall'oscurità della barbarie alla chiara luce di una progressiva civilizzazione. La religione e l'ar e rischiarono invece di essere ridotte a istituzioni secondarie, ad abitudini della domenica e dei giorni festivi, a semplici abbellimenti dei fatti naturali.

Se poi teniamo presente che l'industrializzazione e l'aumento della popolazione a essa congiunto si trascinarono dietro forti turbamenti sociali e una spaventosa miseria, possiamo comprendere perché i migliori tra gli scrittori di questo periodo si siano scagliati con tanta veemenza contro la propria epoca. Tuttavia questa opposizione al proprio tempo assunse talvolta anche il carattere di un'evasione nel culto del raffinato e individualistico godimento sensuale della bellezza, nell'estasi di un estetismo radicale, come troviamo appunto, sotto gli aspetti piú diversi, nel circolo dei preraffaelliti, in Dante Gabriele Rossetti (1828-1882) e Algernon Charles Swinburne (1837-1909), in Walter Pater (1839-1894), in Oscar Wilde (1854-1900) e nei poeti *fin de siècle* cui per qualche tempo si associò anche William Butler.

I poeti piú rappresentativi del periodo vittoriano — Tennyson, Browning e Matthew Arnold — affrontarono invece i problemi del proprio tempo cercando di realizzare l'ideale romantico del poeta-profeta e di unire alla propria personale ispirazione la capacità di ammonire e d'istruire. Poiché non riuscí a unificare questi due aspetti Matthew Arnold (1822-1888) fu costretto a lasciare a mezza strada la sua attività di poeta lirico per potersi dedicare interamente all'educazione del popolo, alle opere di critica culturale e ai propri ideali umanitari. Anche lord Alfred Tennyson (1809-1892) seppe mettere al servizio della ricerca del vero la sua arte magistrale e incantevole per la sottile associazione di suoni verbali, ritmi e immagini, mentre

il già citato Robert Browning creò personaggi esemplari per trasmettere ai suoi contemporanei, attraverso una poesia difficile, addirittura volontariamente protesa alla ricerca delle dissonanze e delle oscurità, la propria intuitiva comprensione delle forze individuali e sovraindividuali che reggono il destino dell'uomo.

La caratteristica inclinazione di questi poeti per i motivi storici e leggendari si unì, nella poliedrica opera di William Morris (1834-1896), a una forte volontà riformatrice e a un'attività pratica tesa all'educazione politica ed estetica del popolo. Ma il secolo ebbe altri grandi educatori oltre ad Arnold e a Morris: vanno ricordati il poeta e storico Thomas Carlyle (1795-1881) che attinse largamente all'idealismo tedesco, gli storiografi e storici d'arte Thomas B. Macaulay (1800-1859) e John Ruskin (1819-1900), e ancora George Bernard Shaw (1856-1950), Herbert George Wells (1866-1946) e i loro amici fabiani, nonché John Henry Newman (1801-1890), profondo teologo e filosofo della religione. Dall'ambiente del cardinale Newman uscí il piú grande, isolato poeta dell'epoca, Gerard Manley Hopkins (1844-1889), che si oppose all'emotivo antropocentrismo e al formalismo della tradizione romantica. Hopkins sentí la presenza del Creatore nell'inalterabile struttura delle piccole e grandi parti della creazione, e la rispecchiò in figurazioni linguistiche di cui si è compresa la grandezza soltanto nel terzo decennio del nostro secolo.

Le condizioni materiali e culturali dell'800 furono assai piú favorevoli al romanzo che alla poesia. La grande scoperta del secolo, scoperta esaltante e al tempo stesso deprimente, fu infatti quella della soggezione dell'esistenza umana a forze sovrapersonali che sembrarono sempre meno dipendenti dalla guida paterna della mano di Dio. Per rappresentare l'influenza esercitata sull'uomo, indipendentemente dalla sua volontà, dalle condizioni economiche, sociali, ereditarie e climatiche, il romanzo era la forma piú adatta. In Charles Dickens (1812-1870) questa rappresentazione rimase ancora legata a una concezione fresca e innocente della vita, perché, piú di ogni altro romanziere, egli seppe dominare il mondo della fantasia. La sua irresistibile forza inventiva riuscí a conciliare l'esame critico della società con rappresentazioni melodrammatiche, strane e assurde, fini studi di caratteri con grandiose figure grottesche, unificando profezia, sarcasmo, umorismo, comicità e sentimentalismo.

Da Dickens prende le mosse quel processo di progressivo disincantamento e di consapevole maturazione di coscienza che — attraverso William M. Thackeray (1811-1864) e fino a George Eliot (1819-1880) — porterà alla coerente indagine delle motivazioni psicologiche, dei condizionamenti sociali e della loro interazione. A una certa distanza da questa linea si muovono le sorelle Brontë (Charlotte, 1816-1855, Emily, 1818-1848) che per la spontaneità con cui presentano i moti dello spirito e per l'importanza che attribuiscono all'azione di forze demoniache sul destino umano, possono essere considerate eredi del romanticismo. Anche George Meredith (1828-1909), Robert Louis Stevenson (1850-1894), Thomas Hardy (1840-1928), Joseph Conrad (1857-1924) e Rudyard Kipling (1865-1936) attingono alla tradizione romantica, sebbene ognuno di essi riesca a liberarsene in modo proprio. In Conrad si può avvertire anche l'influsso dei naturalisti francesi che rimane, per il resto, limitato a

pochi autori, tra cui vanno ricordati George Gissing (1857-1903) e George Moore (1852-1933). Assai forte risuona nel romanzo vittoriano, a esempio in Thackeray e Meredith, la nota satirica. Samuel Butler (1835-1902) che sotto questo aspetto è un precursore di Shaw, Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (1903-1950), nascondono la satira di costume sotto il grottesco e l'utopia, di cui si servono, seppure con altri intenti, anche N. J. L. Gilbert (1836-1911) e Arthur S. Sullivan (1842-1900) autori di opere burlesche e di operette. Bernard Shaw dirà, piú tardi, di aver creato le proprie satire sociali limitandosi a prendere sul serio il mondo assurdo di questi due autori.

Nella seconda metà del secolo si ha finalmente una ripresa del teatro. Dopo l'eliminazione — avvenuta nel 1843 — degli assurdi privilegi di cui per quasi due secoli avevano goduto i due principali teatri di Londra, il Drury Lane e il Covent Garden (ai quali una legge di Carlo II aveva riservato l'esclusiva del teatro di prosa), e con il rifiorire dell'amore per il teatro tra gli strati socialmente e culturalmente piú elevati della popolazione (anche per l'esempio della regina Vittoria), risulta finalmente possibile riportare la scena, ormai irrigidita nelle convenzioni del burlesco, della farsa e del melodramma, a una piú attenta illustrazione della vita e della verità e a una feconda simbiosi con la letteratura. Questo rinnovamento viene ottenuto attraverso una graduale correzione delle convenzioni tradizionali a opera di registi, attori e drammaturghi che si dedicano a un'osservazione piú sottile della realtà sociale e accolgono con entusiasmo il dramma di Ibsen. Thomas Robertson (1829-1871), Henry Arthur Jones (1851-1929), Arthur Wing Pinero (1855-1934) e anche Oscar Wilde possono apparire oggi come autori pronti al compromesso e quindi eclettici. In realtà essi sono stati i pionieri del moderno dramma a tesi e della commedia sociale d'ispirazione realistica.

Il nuovo secolo

Il dramma a tesi e la commedia realistica domineranno fino ai nostri giorni, e attraverso infinite varianti, la scena londinese. Da loro prenderà le mosse e spesso a loro ritornerà il piú importante scrittore dell'epoca, Bernard Shaw, che saprà creare un mondo teatrale assolutamente originale e libero dalle costrizioni dei vari generi, un mondo in cui una spontanea forza stilistica trionferà spesso delle aspirazioni propagandistiche del rivoluzionario e del filosofo del vitalismo. A partire dagli anni '90 gli eventi teatrali piú importanti (e cioè il successo di Bernard Shaw, l'incontro con il dramma moderno del continente, i tentativi di creare accanto al teatro realistico anche un teatro poetico — tentativi legati ai nomi di William Butler Yeats, 1865-1939, John M. Synge, 1871-1909, Sean O'Casey, 1880-1964, James Matthew Barrie, 1860-1937, T. S. Eliot, 1888-1965 e Christopher Fry, 1907-1965 —, la sperimentazione di nuove tecniche rappresentative, la liberazione dello spettacolo shakespeariano dalle incrostazioni della tradizione romantico-idealistica) non nasceranno che raramente nel vecchio centro teatrale londinese, nel West End (a cui però chiederanno, per la maggior parte, la consacrazione ufficiale) e verranno invece presentati sulle scene di teatri indipendenti e

d'avanguardia e delle « provinciali » sale di repertorio sorte nel frattempo a Liverpool, Glasgow e Birmingham, oppure, come l'Abbey Theatre, a Dublino. Negli ultimi tempi, sotto l'influenza di Ionesco e Beckett, anche il teatro inglese rivela la tendenza a sviluppare il fattore mimico a scapito di quello logico e dialogico. Numerosi ammiratori e imitatori ha trovato ovunque Brecht che in Inghilterra è stato scoperto solo dopo la fine della seconda guerra mondiale.

La letteratura del XX secolo è stata dominata, fino ai nostri giorni, dal romanzo. I lettori degli anni precedenti al 1914 hanno seguito con interesse grandi narratori come Hardy e Conrad, Henry James (1843-1916) e John Galsworthy (1867-1933), e si sono dimostrati piú sensibili al moderato ottimismo di quest'ultimo che al pessimismo di Hardy e di Conrad o allo scetticismo delle complesse illustrazioni sociali di Henry James. Tra gli imitatori di questo grande scrittore troviamo Arnold Bennett (1867-1931) e Edward Morgan Forster (n. 1879), i cui romanzi già nel primo quarto di secolo hanno toccato, con sottile espressività, alcuni aspetti di quell'incomunicabilità tra classi, popoli e individui che solo oggi si è imposta alla coscienza universale.

La catastrofe della prima guerra mondiale ha avuto effetti analoghi a quelli delle guerre napoleoniche, stimolando negli autori piú importanti la tendenza all'introspezione e favorendo cosí quel lento e graduale processo di psicologizzazione del romanzo che è stato alimentato, nello stesso periodo, dal fervido interesse di artisti e di profani per la psicanalisi. Il flusso di coscienza e la sua irrazionalità legata ai moti dell'inconscio appena scoperto sono diventati cosí la materia prima dell'artista. Su queste basi psicanalitiche si fonda l'arte di James Joyce (1882-1941), di Virginia Woolf (1882-1941) e di Dorothy Richardson (1882-1957), autori che non solo affrontano il mondo senza alcuna adesione intima (come molti artisti del mondo vittoriano) o con atteggiamento critico, ma addirittura con disperazione.

La loro rappresentazione dei processi inconsci e onirici è cosí raffinata, cosí complessa è la struttura delle loro opere (spesso fondata su princípi musicali), e cosí varia e complicata ne è la simbologia, che la loro arte soddisfa, grazie al perfetto dominio delle nuove tecniche espressive, le piú esigenti richieste estetiche.

Non meno rappresentativi di quest'epoca sono i romanzi-saggio — molto intellettualistici — di Aldous Huxley e le opere di David Herbert Lawrence (1885-1930), che rappresenta l'intelletto come una forza distruttrice della vita « buona », vale a dire della vita autentica, pura, primordiale. Già prima della seconda guerra mondiale, Joyce esaurisce, sviluppandole fino in fondo, le possibilità del romanzo fondato sul flusso di coscienza, il che favorisce un processo contrario, tendente cioè a ripristinare i collegamenti con la narrativa tradizionale in cui uomo e mondo, soggetto e oggetto conservavano la loro realtà e la loro distinzione. Questa tendenza si avverte a esempio in due autori profondamente diversi fra loro: Graham Greene (n. 1904) e Joyce Cary (1888-1957). Nello stesso tempo vengono sviluppati (e continuano a esserlo ancor oggi) i nuovi metodi compositivi di tipo musicale, che concedono all'artista un'immensa libertà rispetto alla materia narrativa, e che nei romanzi di Lawrence Durrell (n. 1912) portano a risultati affascinanti.

Anche nella lirica, il periodo della prima guerra mondiale e del suo immediato dopoguerra è caratterizzato dalla ribellione ai vecchi metodi e dalla ricerca di nuove forme espressive. Ezra Pound (n. 1885) e T. S. Eliot, entrambi di origine americana, nonché i loro amici inglesi, accusano la poesia edoardiana di essere prigioniera di uno stile logoro e post-romantico, imprecisa, testardamente volta a risvegliare logori sentimenti dolciastri o edificanti. Queste critiche non toccano certamente tutti i poeti dell'inizio del secolo. Robert Bridges (1844-1930), a esempio, ha saputo conservare alla sua poesia d'intonazione romantica, individualità, precisione e splendore; mentre l'aspra, disillusa lirica dello Hardy maturo si è rivelata singolarmente adatta a esprimere lo spirito della generazione del dopoguerra (e lo stesso si può dire delle poesie brevi, formalmente perfette, di Alfred Edward Housman, 1859-1936). Il piú moderno di tutti questi autori è, come abbiamo già detto, il vittoriano G. M. Hopkins. William Butler Yeats, uno dei piú grandi poeti moderni di lingua inglese, riflette, nella sua opera, tutte le fasi importanti dell'evoluzione letteraria compresa tra l'estetismo *fin de siècle* e la nuda, aspra poesia esistenziale della seconda guerra mondiale e del dopoguerra (da lui presentita prima di morire).

Il movimento di rivolta che ha come suo esponente teorico e pratico T. S. Eliot non è diretto contro questi poeti. Sebbene abbia trasformato il linguaggio poetico attraverso l'assimilazione di elementi della lingua parlata, sebbene abbia esperimentato nuovi e originali impieghi delle immagini verbali e adottato metodi strutturali fortemente impregnati di elementi musicali, Eliot non si staccò in modo radicale e coerente dal romanticismo come sembrava voler fare all'inizio. Come Yeats, anch'egli subí l'influsso dei simbolisti francesi e fu in generale aperto alle sollecitazioni provenienti dal continente, tra cui predilesse quelle del mondo latino-romanzo, che ritenne piú adatte per eliminare dalla poesia inglese il selvatico provincialismo nato, secondo lui, durante il periodo romantico, in seguito ai contatti con la cultura germanica.

Lo stile e la struttura poetica delle opere di Eliot indicano la strada ai nuovi poeti, e anche a quelli degli anni '30 che, come W.H. Auden (n. 1907), Stephen Spender (n. 1909), Cecil Day Lewis (n. 1904) e Louis MacNeice (n. 1907), abbandonano la tematica religiosa. Ben pochi di questi poeti riescono a trovare una strada originale, come il gallese Dylan Thomas (1914-1953), poeta dotato di una traboccante forza espressiva e linguistica. Eliot rimarrà una figura rappresentativa fino a questi ultimi decenni, anche perché teoria e critica letteraria occupano nella sua opera un posto importante. Le polemiche tra i « nuovi critici » e i loro oppositori, e cioè i difensori del metodo storico-genetico di esegesi letteraria, contribuiscono a illuminare tutte le fasi e le potenzialità del processo creativo, e cosí a fondo che, secondo il giudizio di Herbert Read (n. 1893), un altro influente poeta-critico, la fantasia creatrice rischia di soffocare nell'auto-coscienza e di esaurirsi nell'indagine di sé stessa. Se non condividiamo questi timori (che tuttavia meritano di essere presi sul serio), è perché siamo convinti che qualsiasi minaccia allo spirito creativo (e specialmente questa) è destinata a far nascere nella coscienza nuovi impulsi poetici e, in particolare, perché siamo convinti che l'energia creatrice, che

per un periodo di oltre trecento anni ha alimentato con intensità costante la lirica inglese, è ancor oggi attiva, in tutta la sua pienezza e ricchezza, in molte opere dei poeti della nuova generazione (Ted Hugh, Thom Gunn, Philip Larkin).

Rudolf Stamm

LETTERATURA AMERICANA

Nella fantasia degli europei l'America esisteva già molto tempo prima della sua scoperta: non certo come concetto geografico ma piuttosto come visione proiettata nell'irreale di una terra ideale, meta di nostalgie e speranze umane. Già i poeti antichi sognarono di un paradiso perduto che, nelle favole e nelle leggende, descrissero sotto il nome di Atlantide, un paese situato al di là dell'Oceano occidentale, in cui regnavano la pace e la ricchezza, dove nessun tiranno comprimeva la libertà e la terra non si stancava di donare agli uomini i suoi frutti meravigliosi.

Con l'ingresso dell'Europa nella storia mondiale questa visione utopistica si consolida e acquista una determinazione geografica. Nella *Tempesta* di Shakespeare Gonzalo vuole fondare una comunità ideale in un'isola; nella *Nave dei pazzi* (*Narrenschiff*, 1494) Sebastian Brant parla dei gioielli e della gente nuda per esprimere l'abbondanza e la condizione di innocenza che la terra promessa offre all'europeo, prigioniero della civiltà. Incontriamo questo sogno di un paradiso terrestre occidentale in Ronsard e in Antonio de Guevara, negli epigrammi di Friedrich von Logaus, nei pensieri di Vico e di Montesquieu fino a Locke, per il quale, prima della nascita della società civile, « il mondo intero era stato una grande America ». Nelle sue *Lettres anglaises* Voltaire sostiene che William Penn porterà l'età dell'oro su questa terra. Coleridge e Southey progettano, per un certo tempo, di seguire il fisico e chimico Joseph Priestley (1733-1804), e cioè di abbandonare il vecchio mondo dei troni crollanti e delle anarchie rivaleggianti per fondare nel Susquehanna una comunità pansocratica, mentre Chateaubriand, nella sua *Atala* e nei *Natchez* dimostra fino a qual punto si sia consolidato questo sogno (come del resto, già prima, avevano dimostrato le poesie dedicate all'America da Matthias Claudius, da Klopstock e da Herder, nonché le analoghe espressioni di Goethe e di Schiller).

L'America continua a essere la proiezione della speranza europea in un mondo nuovo, giovane, ottimistico, un mondo che è un po' come il ricambio, lo sfogo e la rigenerazione del vecchio.

Nel 1620 giungono dall'Inghilterra i « padri pellegrini » puritani; dopo il 1848 gli emigranti europei — tedeschi, irlandesi, francesi — e nei primi trent'anni del nostro secolo innumerevoli altri. I primi sono ossessionati dall'idea di dover realizzare nel nuovo mondo un nuovo

ordine; gli ultimi vi giungono come profughi, con il sentimento di essere sfuggiti a una dura realtà e con la convinzione di ritrovarvi la libertà che disperavano di poter salvare in patria. Ma l'immagine dell'America per chi resta in Europa non muta: essa rimane un mito che l'Europa continua a coltivare, mito per lo piú non fondato su dati di fatto, bensí su rappresentazioni tramandate dalla tradizione. Ancor oggi l'Europa è largamente influenzata piú dall'idea fattasi dell'America che dall'America vera e propria.

Tardiva scoperta letteraria

Gli europei hanno guardato alla letteratura americana se non con incomprensione certo con indulgente bonarietà, comunque raramente con simpatia. Negli ambienti accademici tale letteratura era considerata, fino a pochi decenni fa, come un'appendice coloniale della letteratura inglese, come un filone letterario che, dopo la rottura dei legami con la madrepatria, si era irrigidito in formule provinciali e convenzionali o in incomprensibili eccessi.

Un grande cambiamento nel modo di considerare la letteratura americana si è verificato solo negli anni '20, quando i lettori europei hanno dovuto prendere atto dell'intensità di nuovi fermenti e di potenzialità espressive che la letteratura americana aveva in breve tempo introdotto nella letteratura occidentale oltre che delle enormi possibilità che essa conteneva in germe. La straordinaria vitalità di questa letteratura, la sua intonazione virile, l'estremo individualismo dei suoi scrittori, la loro tendenza a produrre le opere in assoluto isolamento dalla società, la loro «mancanza di radici», l'estraneità all'ambiente (accentuata come in nessun altro paese del mondo) e il conseguente sperimentalismo, fertile di sorprendenti risultati; infine l'eccessiva ma anche grandiosa ricerca di esperienze avventurose ed estreme e, contemporaneamente (come contrappeso), l'istintivo e quasi tenero amore per l'uomo semplice, primitivo, indifeso, sembrarono testimonianze della giovanile freschezza di una letteratura destinata a parlare proprio all'uomo moderno, sempre minacciato dal bisogno e dall'angoscia, dall'insicurezza e dalla noia, sempre irrequieto e peregrinante. Nei personaggi della letteratura americana, cosí sofferenti e animati da una volontà autodistruttiva, l'europeo di oggi era fatalmente destinato a riconoscere sé stesso.

Le origini coloniali

Tuttavia, nella letteratura americana delle origini non vi è nulla che lasci presagire il successivo sviluppo dei caratteri che abbiamo appena delineato. Bisogna innanzi tutto tener presente che quando cominciarono a sorgere i primi documenti letterari, gli Stati Uniti non esistevano ancora. La regione era una semplice colonia britannica e la grande tradizione inglese influenzava ancora la vita dei coloni, ai quali d'altra parte la coltivazione delle sconsolate solitudini selvagge, oltre le quali intravedevano la terra benedetta, lasciava ben poco tempo per la lettura e ancor meno per la produzione letteraria.

Sia l'aristocrazia del cotone del Sud che i discendenti dei padri pellegrini, e cioè i coloni puritani della Nuova Inghilterra (per la maggior parte commercianti, artigiani e piccoli nobili), conservavano lingua, usi e costumi della madrepatria.

Nel Sud, la popolazione era per lo piú addensata sulle coste, specialmente a Charleston, capitale della Carolina del sud. In quest'epoca sorsero tuttavia numerosi resoconti di viaggio, lettere, cronache e diari, non tutti scritti in inglese. Tali opere, a esempio quelle di Alvaro Núñez Cabeza de Vaca (1490-1564) per il Texas o di Hernando de Soto (1500?-1542) per la Florida, riferivano delle esplorazioni di intere regioni del nuovo continente. Ben presto vennero fondati anche giornali, riviste e persino biblioteche. Nondimeno il Sud non produsse una letteratura creativa fino al tempo della dichiarazione d'indipendenza (1776) e oltre. Neppure l'opera di George Sandys (1578-1644), della Virginia, figlio dell'arcivescovo di York, traduttore delle *Metamorfosi* di Ovidio e autore di parafrasi dei salmi di Davide, può essere considerata come l'inizio di una nuova tradizione letteraria, al pari di quella di William Byrd (1674-1744), amico di Wycherley e Congreve, il cui *Secret Diary* è stato paragonato al *London Journal* di Boswell. Queste e altre opere testimoniano unicamente della continuità con cui, attraverso le generazioni, si fanno valere i legami con la tradizione classica e cristiana del passato.

La cultura letteraria della Nuova Inghilterra non si trovava certo in condizioni piú favorevoli, dominata com'era dalla teologia puritana e calvinista. La convinzione che Dio rappresentasse il centro dell'universo e che, unico legislatore del cosmo, egli pianificasse anche le cose piú insignificanti e l'idea che l'uomo, peccaminoso per natura, dovesse preoccuparsi esclusivamente di eseguire la volontà del creatore per sfuggire alla dannazione e divenire partecipe della grazia divina, avevano favorito il sorgere di un individualismo fondato su una stretta associazione tra fede religiosa e attività professionale. Lo stesso Calvino aveva indicato nel successo pratico ed economico addirittura un segno della grazia divina e dell'elezione tra i beati. Tale concezione e quella della colonizzazione della Nuova Inghilterra come di una visibile opera di Dio, determinò la mentalità e la fede del pellegrino, lo stimolò a coltivare le virtú borghesi, soprattutto quella della parsimonia, e a combattere fanaticamente ogni forma di divertimento, nonché a diffidare dell'arte come di un peccato. Il rispetto dell'ordine morale e sociale, il coraggio, la tenacia e la serietà di questi pellegrini influenzarono intensamente, sia in profondità sia in estensione, il modo di vita americano e le sue premesse ideali, che a loro volta lasciarono un'impronta determinante sulla prassi letteraria, provocando un notevole sviluppo della predica (spesso composta in una prosa limpida e pura), delle opere di edificazione religiosa (Samuel Williards, 1640-1707; Jonathan Edwards, 1703-1758), del trattato (Thomas Hooker, 1586-1647), del saggio (Cotton Mather, 1663-1727), del manuale e — specie nel Sud — del diario. Quest'ultimo contribuí potentemente all'approfondimento dell'introspezione psicologica. La nascita di queste opere creò le basi di una tradizione letteraria che, a partire dal *Journal* di John Winthrop (1587?-1649), si protrasse fino alla *Education of Henry Adams*, opera scritta nel nostro secolo. D'altronde tale letteratura non serviva allo svago; essa

era concepita unicamente in funzione educativa, come un mezzo per esprimere i moti dello spirito religioso e le verità della fede e per renderli utili nella vita quotidiana. Alla base di questa produzione stava la Bibbia, che per i puritani costituiva la piú alta opera letteraria. Ne derivarono disquisizioni toccanti (e a volte anche lacrimose) sulla perseveranza, trattati sulla pace dell'anima dei giusti e degli eletti ma non certo opere letterarie autonome e originali. Nella Nuova Inghilterra non sorse, in questo periodo, né un romanzo né un dramma.

Mentre le teorie puritane influirono in modo decisivo sulla produzione letteraria, le convinzioni religiose dei quacqueri, il loro pacifismo, la fede nella tolleranza e nella libera volontà dell'uomo, improntarono prevalentemente la disadorna prosa degli autori delle colonie centrali, che anche per la loro varia composizione linguistica ed etnica, per il carattere democratico dei loro orientamenti politici e sociali, crearono le basi del futuro spirito americano.

Emancipazione ed espansione

La lotta contro ogni tipo di persecuzione e di violenza già nel 1794 aveva ispirato *Some Considerations on the Keeping of Negroes*, di John Woolman (1720-1772), uno scritto contro la schiavitú. Il *Journal* (1774) dello stesso autore, che Charles Lamb giudicò un'opera fondamentale, da imparare a memoria, è una prova dell'incipiente secolarizzazione delle comunità dei coloni, che venivano sempre piú intensamente influenzate dal commercio e dai raffinati costumi importati dall'Inghilterra e sempre meno dalla quotidiana meditazione dei problemi religiosi. Woolman era di Filadelfia, una città che rappresentò per decenni lo splendore, la ricchezza e la gloria della nuova repubblica e che ospitò numerose personalità europee e americane, da Chateaubriand, Talleyrand, Joseph Priestley, Thomas Paine, George Washington, ai fratelli Adams, a James Madison e a James Monroe. Filadelfia, che era stata il teatro delle contese politiche tra Thomas Jefferson (1743-1826) e Alexander Hamilton (1757-1804) divenne, grazie all'attività editoriale di Matthew Carey (1760-1839), il centro letterario d'America. Qui sorse il primo museo americano e s'insediò la « American Philosophical Society », la piú antica e illustre associazione culturale del paese, che ancor oggi fornisce un notevole sostegno alle scienze e alle arti. A Filadelfia lo spirito americano capí di essere sulle tracce di sé stesso, almeno in potenza e spesso anche *de facto*; e qui l'America, che era stata considerata finora soltanto un esperimento, un ideale, un'utopia, una promessa, sentí che, nonostante le molte lacune ancora da colmare, stava diventando una nazione. Filadelfia fu la città di William Penn (1644-1718) e di Benjamin Franklin (1706-1790), e rimase per dieci anni la capitale del paese. Fu appunto qui che Franklin fondò la sua gloria di uomo di stato, ottenendo stima non meno nelle corti d'Europa che nel proprio paese. Questo genio delle colonie scrisse proprio a Filadelfia alcune parti della sua autobiografia, che doveva piú tardi diventare una delle opere fondamentali della letteratura mondiale e contemporaneamente, per la chiarezza e la semplicità del suo stile, un libro diffusissimo e popolare oltre che modello di costume dell'epoca: vi si cristallizzò

Edgar Degas: Al caffè-concerto. *New York, Coll. Havemeyer.* (*Paris, Spadem*).

ancora una volta il pensiero dell'America coloniale nella sua lotta per l'indipendenza, vi si rispecchiò lo spirito rivoluzionario del tempo piú di quanto non fosse avvenuto negli scritti dei «re dei filosofi», Thomas Jefferson, Alexander Hamilton, James Madison (1751-1836) e John Adams (1735-1826).

L'autobiografia di Franklin — iniziata nel 1771 e apparsa in un primo tempo a frammenti, e integralmente solo nel 1868 — concluse la produzione letteraria dell'America coloniale fino alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo. Il resto non fu, in fondo, che letteratura di seconda mano.

Considerata nel suo complesso, questa fase letteraria fu dunque assai povera. In tutto il periodo non vi fu una sola opera in grado di reggere il confronto con le grandi creazioni dei poeti elisabettiani e metafisici: con Milton, Pope, Dryden. Gli anni della rivoluzione, malgrado le grandi possibilità che questa aperse e le intense speranze che accese, non furono, come già disse Madison, anni felici per l'arte. Gli spiriti rimasero prigionieri della politica a cui la letteratura si ridusse a fare da ancella. Solo intorno al 1820, quando il nuovo ordinamento democratico sembrò ormai abbastanza consolidato, le polemiche politiche divampate sull'onda degli eventi rivoluzionari persero la loro importanza. Solo allora i poeti e gli scrittori trovarono tempo per la meditazione e acquistò un significato la frase di Thomas Paine, il suo auspicio che gli americani potessero finalmente vedere, udire e meditare con altri occhi, orecchie e pensieri: «Da ogni angolo del nostro spirito sono state spazzate ragnatele, muffe velenose e polvere sicché esso è pronto adesso ad accogliere una nobile e grande fortuna». Questa fortuna incominciò con l'ampliamento dello spazio geografico e culturale. Quarant'anni dopo la rivoluzione il territorio degli Stati Uniti si era raddoppiato; negli anni 1820-1850 gli americani si spinsero fino al Texas, all'Oregon e alla Porta dell'Oro. La nazione appena fondata costruiva il proprio corpo e il proprio successo. Il sentimento di una sicurezza non annunciata da nulla, la crescente fiducia in sé e il rispetto dell'ideale unitario sembrarono rafforzare la convinzione degli americani di essere una nazione veramente eletta e li spinsero a propagandare l'ideale repubblicano dell'autodeterminazione in tutto il nuovo mondo, da Cuba al Canada. La sincera sollecitudine del popolo americano per le sorti di tutta l'umanità diede a questa convinzione una particolare dignità, e ai suoi sostenitori il sentimento tranquillo di essere nel giusto.

I primi sintomi, spesso assai discontinui e isolati di un «rinascimento americano» (di cui cento anni piú tardi doveva parlare in termini molto convincenti F.O. Matthiessen) risultarono evidenti, malgrado il pallore iniziale di quest'alba letteraria, quando s'incominciò ad avvertire lo sviluppo di unità regionali e di centri culturali come New Orleans, New York, Boston e Concord. In molti luoghi sorsero università e *colleges*. Il paese era ormai in fermento. Nel 1837 Ralph Waldo Emerson (1803-1882) annunciò: «la nostra lunga soggezione culturale agli altri paesi si avvicina ormai alla fine». Per troppo tempo, aggiungeva Emerson, l'America aveva ascoltato le muse d'Europa; ora però non poteva continuare a nutrirsi degli infecondi resti dei raccolti stranieri. Sette anni prima William Ellery Channing (1780-1842), nel suo *Remarks on American Literature* aveva prospettato l'esi-

genza di una totale indipendenza dalla tutela europea. Per contro i « resti dei raccolti stranieri » si rivelarono tutt'altro che « infecondi » nel pensiero dei « trascendentalisti », che, come il nome rivela, s'ispirarono alla filosofia di Kant. I germi della unitaria teoria cosmica di Emerson secondo cui l'uomo e la natura sono incarnazioni di un'anima del mondo si trovano, oltre che in Kant, anche in Rousseau e Goethe. Tuttavia i trascendentalisti mirarono soprattutto a creare una nuova metafisica per la nuova democrazia e a dare all'America una poesia interiorizzata e sensibile in sostituzione di quella tradizionale (sebbene nei loro saggi liriche racconti essi coltivassero facoltà piú profetiche e visionarie che artistiche). Questa nuova poesia avrebbe dovuto accompagnare la nazione nel suo cammino futuro.

Gli effetti di questa dichiarazione d'indipendenza culturale sembrarono confermare le speranze piú rosee. La strada che il paese doveva ancora percorrere era certo lunga e faticosa ma non piú faticosa di quella di altri popoli. Secondo Emerson l'America doveva aspettarsi tempi cattivi, miseria, ingiurie e insuccessi. Tuttavia, malgrado i dubbi e le incertezze che minacciavano sempre di frenare la corsa dei popoli verso l'indipendenza e l'autonomia, se fosse riuscita a neutralizzare queste incertezze (che degenerano sempre nella barbarie), con la pubblica prosperità, l'America sarebbe stata ricompensata in un futuro non lontano e sarebbe diventata il cuore e gli occhi del mondo. Già Jefferson aveva espresso un'analoga fiducia quando, nel 1801, nel discorso tenuto in occasione dell'assunzione della carica di presidente, aveva annunciato: « Noi che dalla natura e da un ampio oceano siamo separati da quel quarto della terra che è ora in preda alla distruzione e alla rovina, noi che sappiamo di possedere una terra promessa capace di ospitare centinaia e migliaia di generazioni... per rendere perfetta la nostra fortuna, di null'altro abbiamo bisogno che di un governo saggio e parsimonioso ».

Ora avevano via libera i grandi ideali che da sempre avevano affascinato l'umanità. E sulla scia di questa evoluzione ideale la letteratura americana si sviluppò rapidamente guadagnando in espressività artistica. Senza perdere di vista i propri sogni e le proprie speranze, essa seppe affrontare criticamente sia nella prosa che nella lirica anche gli scottanti problemi del mondo europeo.

Il romanzo e la « short story »

Il romanzo americano iniziò con Brown e Cooper. Charles Brockden Brown (1771-1810) fu uno scrittore quacquero di Filadelfia; Cooper un robusto proprietario fondiario di New York. Con la pubblicazione dei romanzi di Brown (*Wieland*, 1798; *Ormond*, 1799; *Arthur Mervyn*, 1800) — assai ammirati da Godwin, Keats e Hazlitt — le immagini del demoniaco, dell'orrido, del macabro e dell'apocalittico fecero la loro comparsa nel mondo fantastico della letteratura americana. I romanzi di questo autore presentano immani catastrofi e sciagure ed esprimono il mondo irrazionale del sonno e dei sogni. Seguace di Walpole e di Ann Radcliffe, Brown cerca di descrivere quella che si potrebbe definire come l'altra faccia della vita e cioè il retroscena anormale della realtà. La società della nuova repubblica non lo interessa. James Fenimore Cooper (1789-1851), invece, patriota e borghese, che si trova a suo agio non meno sull'oceano che nelle foreste del proprio paese, esalta lo spirito cavalleresco della gente di mare, il coraggio degli indiani e degli esploratori del West. I suoi personaggi trionfano sempre sulla corruzione della civiltà, e con loro trionfa una concezione un po' semplicistica del bene. Natty Bumppo, questo Faust vestito di pelli, questo prototipo di tutti i personaggi *western*, insieme a Chingachcook, il suo inseparabile amico pellerossa, si vota alla natura e alla solitudine e rifiuta ogni vincolo sociale.

In questo tematico contrappunto di spirito demoniaco e di esaltazione dell'innocenza, non mancano naturalmente anche motivi tratti dal repertorio di Samuel Richardson, che nella sua qualità di beniamino della borghesia in ascesa, aveva creato già nel secolo precedente un vero arsenale di feticizzate virtú domestiche e di vizi rovinosi, nonché gli elementi d'intreccio del disonore, della fuga, della morte e del peccato, repertorio cui attinsero ampiamente anche gli autori del secolo XIX. Le Clarisse e le Lovelace, i Montraville e le Charlotte proiettarono cosí la loro ombra su Judith Hutter e su Mabel Dunham di Cooper, pure e virginali fin che si vuole ma in compenso noiose, su Priscilla e Hollingworth di Hawthorne, sulla Elsie di Oliver W. Holmes e fino sulla Marjorie Morningstar di Wouk, ai nostri giorni. Ma il « romanzo lacrimoso » si sviluppò in America molto tempo dopo che esso aveva raggiunto il suo apogeo in Inghilterra. Tuttavia nel nuovo mondo gli ultimi prodotti di questo genere, come *Charlotte Temple* (1791) di Susan Rowson o *The Wide, Wide World* (1850) di Susan Warner (romanzi che ebbero tirature incredibili), non rivelarono l'intensità espressiva che caratterizza a esempio il *Werther*. Il conflitto tra le virtú borghesi e il codice cortigiano-galante d'onore e d'amore, che aveva acceso la sensibilità di Richardson, doveva fatalmente scattare nel vuoto in un'America priva di aristocrazia e di nette differenziazioni di classe.

Charles Brockden Brown fondò, come già abbiamo detto, il romanzo dell'orrore di cui gli autori americani svilupparono efficacemente la forma, il contenuto e la ricca tematica (maltrattamenti di schiavi, ribellioni di negri, violenze nella vita cittadina, ecc.). Ritroviamo questi temi in Poe, in *The Marble Faun* di Hawthorne, in *Pierre* di Melville e in *Pudd'nhead Wilson* di Twain, in *The Monster* di Stephen Crane, in Faulkner e in Hemingway fino a Carson McCullers e a John Hawkes (*The Cannibal*). Tuttavia, nella letteratura americana, alle descrizioni dell'orrore fanno sempre riscontro quelle dell'innocenza, l'esaltazione di un'esistenza semplice e naturale, non contaminata dai vizi della civiltà, e cioè l'immagine di un'America ancora quasi idillica, che ora appare come un paradiso perduto. Cooper ha saputo dare forma e dignità letterarie a questa nostalgia d'innocenza che ricompare di quando in quando perfino nell'opera di Faulkner (*The Bear*).

Il tema del trionfo del bene sul male, della spontaneità sull'artificio e sulla corruzione, cosí caratteristico in Cooper, perde tuttavia la sua originaria incisività quando Nathaniel Hawthorne (1804-1864) pubblica i suoi primi romanzi, e quando compaiono le grandi opere di Herman Melville (1819-1891). Tutti gli aspetti oscuri, incerti, problematici della società del nuovo mondo, trovano ora la loro espressione artistica. L'ideale che Cooper, scolaro di Scott, aveva visto

realizzarsi nella natura silenziosa e soprattutto negli indiani e nei bianchi nomadi sulle frontiere occidentali, che Emerson aveva esaltato nel suo saggio sulla « natura come segno del nuovo mondo », che Thoreau aveva cercato di vivere nel Walden Pond e che Whitman canterà nei suoi ritmi liberi tutti protesi verso il futuro, appare a Hawthorne e Melville come compromesso dalle radici. Sebbene — come scrive David Bowers — entrambi partano dal presupposto che compito dell'uomo è quello di realizzare l'armonia tra l'io e il cosmo, questi due scrittori sono anche profondamente convinti che tanto il soggetto umano quanto il cosmo soffrano di vizi tragici e che perciò l'armonia sia irrealizzabile. Hawthorne crede di scoprire questi vizi nell'orgoglio del cuore umano, che per lui è la sede originaria del male. Egli non crede affatto che i riformatori di Concord abbiano costruito nel nuovo continente la copia di un mondo divino. Come Brown e Poe, Hawthorne è costantemente minacciato dall'ipocondria, e lo sa. Il mondo per lui non è abbastanza reale per poter infondere nel suo animo un senso di sicurezza o la volontà di trasformarlo. Cosí nei suoi racconti egli lo riveste di forme allegoriche o lo immerge in un'atmosfera simbolica.

La visione dell'oscuro e del tragico, che Brown e Hawthorne ci presentano, viene intensificata da Melville, in cui assume proporzioni gigantesche. *Signatures of all things I am here to read*, dice Melville, e legge, decifra questi segni in termini assolutamente originali, proiettando il codice della natura negli aspetti oscuri, demoniaci e disarmonici della sua opera, che rispecchia sempre la coscienza del conflitto tra essere e apparire e la radicale estraneità al mondo dell'uomo. *Moby Dick* (1851), un racconto di dimensioni veramente epiche, di cui le precedenti opere di Melville sono come abbozzi preparatori, costituisce, per la profondità, complessità e molteplicità dei suoi significati, il primo incontestabile apporto americano alla letteratura mondiale. Nel romanzo del XIX secolo, questo canto impregnato di scetticismo e al tempo stesso di venerazione per l'anima tormentata e ossessa dell'uomo solitario, e per il suo possente contraltare impersonato dalla balena bianca (che a sua volta personifica Dio, il mondo, la vita, la natura, il caos, il male, o come altro si vogliano chiamare le forze oscure che ci stanno di fronte), è un'opera unica e ineguagliabile. Come in questo racconto l'uomo e la balena vanno entrambi incontro alla rovina, cosí nel piú breve racconto *Billy Budd*, sia il giovane e puro protagonista sia il suo avversario e calunniatore, si trascinano reciprocamente verso la morte, perché cosí vuole l'ordine di un mondo « imperfetto ».

Billy Budd fu scritto nel 1889, due anni prima della morte di Melville (ma venne scoperto soltanto trentacinque anni dopo). Hawthorne era morto nel 1864. Insieme alle opere principali di questi due autori, intorno alla metà del secolo erano apparse anche *Representative Men* di Emerson (1850), *Walden* di Thoreau (1854) e *Leaves of Grass* di Whitman (1855); piú o meno nello stesso periodo in Europa morivano Kierkegaard (1855) e Eichendorff (1857), Ibsen faceva la sua comparsa con *Festa a Solhaug* (1856), Flaubert pubblicava la sua *Madame Bovary* (1854), Baudelaire i suoi *Fleurs du mal* (1857), Keller *Der Grüne Heinrich* (1854) e Gončarov il suo *Oblomov* (1859). Hawthorne e Melville furono i primi narratori americani veramente degni di questo nome sul piano dell'arte, e crearono le basi di uno sviluppo che doveva portare il romanzo americano allo stesso livello delle grandi creazioni letterarie di altre nazioni.

Intorno alla metà del secolo XIX cade anche la prima fioritura della *short story*, che è il genere piú rappresentativo e tipico della letteratura americana. Si dice che esso sia stato sviluppato da scrittori americani; certo è che è stato piú volte teoricamente iniziato proprio dai critici del nuovo mondo e perfezionato in modi diversi, finché, nelle mani di Washington Irving, Poe, Hawthorne, Mark Twain, Henry James, O'Henry, fino a Hemingway, Faulkner e Katherine Anne Porter divenne una delle forme narrative piú coltivate e amate. Il suo rapido sviluppo è spiegato in parte dalla tendenza degli editori americani a soddisfare la richiesta di racconti lunghi con la poco dispendiosa pubblicazione di opere straniere (che in America non godevano ancora della protezione dei diritti di autore), mentre i nuovi settimanali e mensili come *The Casket* (1826-1840), e le ambiziose *Southern Review* (1828-1832) e *Godey's Lady's Book* (1830-1898) o il *Southern Literary Messenger* (1834-1864) — che in parte ricalcavano i settimanali inglesi — avevano bisogno unicamente di racconti brevi. Qualsiasi tentativo di arrivare a una precisa definizione formale della *short story* è destinato a cadere nell'astrazione. Poe richiese « totalità di effetti », precisione e coerenza nella rappresentazione, esclusione di ogni parola superflua. Ma che cosa distingue la sua *short story* da quella di Irving, che intitolò *Sketches* le sue raccolte, o dai *Tales* di Hawthorne? E ancora: seguendo la grande tradizione del racconto breve, dai *Gesta Romanorum* o dal *Decamerone* fino al secolo XIX, in che cosa possiamo cogliere il carattere distintivo e specifico della *short story*, in contrapposizione alla novella e agli altri tipi di narrazione di breve respiro? L'unica conclusione a cui si può pervenire — e la ricerca specialistica sembra confermare questo giudizio, nonostante *The Philosophy of the Short Story* di Brander Matthew — è che la *short story* sia appunto ciò che ogni autore ne sa ricavare, si tratti di Poe, O'Henry, Ambrose Bierce, Hemingway, Faulkner o William Saroyan, o dei grandi narratori europei.

Nello sviluppo della letteratura americana la metà del secolo XIX segna dunque una specie di svolta e nello stesso tempo un primo apogeo. « Una coscienza culturale tipicamente americana — scrive Rudolf Sühnel — s'impose per la prima volta con una ricca fioritura di opere, su cui, poco dopo, si abbatté il vortice della guerra civile e della rivoluzione industriale; proprio come era accaduto in Germania, dove all'epoca di Goethe era successo il riflusso della restaurazione e degli anni dei fondatori ».

Nel 1861 il Sud, guidato da una potente aristocrazia di piantatori, proclamò la sua uscita dalla confederazione, elesse un proprio presidente e fece di Richmond, nella Virginia, la sua nuova capitale. Nel Nord il sognante idealismo, che fin dal 1620 stava alla base di ogni tradizione americana, aveva ormai assunto i tratti democratici tipici di una sviluppata civiltà urbana. Da entrambe le parti gli americani scesero in campo per difendere ciò che consideravano come la propria tradizione. Il conflitto ideologico si trasformò in lotta armata. Iniziò la guerra di secessione. Svaniva cosí il sogno dell'unità e della grandezza della repubblica che i politici-filosofi americani

avevano annunciato piú di cento anni prima con tanto entusiasmo e quasi come una verità incontrovertibile. Nella guerra, combattuta aspramente per ben quattro anni, la confederazione del Sud dovette soccombere alla maggiore potenza del Nord. Quattro giorni dopo la capitolazione di Lee e la caduta di Richmond, la capitale, Abraham Lincoln (1809-1865), a cui piú di ogni altro era stata a cuore l'unità della nazione e la sua importanza mondiale, venne ucciso da un fanatico, e scomparve cosí dalla scena politica proprio nel momento culminante della sua azione. I negri vennero liberati, ma dovettero attendere ancora per molti anni i loro diritti civili e anzi addirittura il riconoscimento della loro dignità di esseri umani.

La guerra civile era appena finita che già l'America voltava le spalle all'epoca delle navi a vela e a pale, ed entrava nell'era dell'acciaio e del carbone. La nuova fase portò con sé una gigantesca espansione e intensificazione del benessere. Un nuovo, aggressivo materialismo urtò contro gli ideali, cosí diversi, dei pionieri e contro quelli della vecchia società aristocratica. La tradizione risalente a Franklin e Edwards, che sembrava essersi realizzata nelle espressioni dei saggi di Concord e anche nei canti di Whitman, si perdette. « Non vi è mai stato nessuno tra noi — gridò Charles Eliot Norton nel 1870 — che abbia saputo influenzare la nazione come è stato capace di fare Emerson; ma il paese, in un certo senso, gli è sopravvissuto. Egli fu l'amico e il sostegno dell'America giovane; tuttavia, per le difficili lotte della maturità, noi abbiamo bisogno della ragione e non della semplice intuizione ». Naturalmente Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), James Russell Lowell (1819-1891) e Oliver Wendell Holmes (1809-1894), i bramini di Boston, continuarono a difendere la tradizione, ma non ebbero il talento e la capacità di trasporre in linguaggio artistico le esperienze della loro epoca.

Mark Twain (1835-1910) e Henry James (1843-1916) esprimono letterariamente, anche se su due piani diversi, questo periodo d'intense trasformazioni destinate a diventare sempre piú evidenti col passare dei decenni. Le loro opere e gli scritti di William Dean Howells (1837-1920), meno noto in Europa, rivelano i tratti inconfondibili della fase successiva alla guerra civile, fase che giunge fino ai nostri giorni. Tuttavia è difficile immaginare in letteratura un contrasto piú forte di quello esistente tra Twain e James. Spontaneo talento narrativo, Twain ritrae con spigliato umorismo la vita quotidiana del paese, utilizza il linguaggio comune e addirittura lo *slang* e descrive la gente semplice; egli non è programmaticamente un artista come James che guarda all'Europa e che, pur senza mai separarsi spiritualmente dall'America, finisce con lo stabilirsi nel vecchio mondo, dove — come dirà Howells — tutto è piú antico e piú coltivato. Twain trova James noioso e afferma di essere disposto a leggere Hawthorne e Poe, e le loro « convulse analisi », solo a pagamento. Philip Rahv ha definito Twain il fondatore della scuola dei pellirosse, alla quale egli attribuisce anche Dreiser, Hemingway o James Jones, in contrasto con la scuola dei visi pallidi, il cui maggiore esponente sarebbe James. Ma questa contrapposizione non è del tutto legittima, perché anche Twain ha tratto molti dei suoi temi e dei suoi spunti artistici dall'altra sponda dell'Atlantico (sebbene non si possa negare che la sua ammirazione per l'Europa sia stata artisticamente assai meno feconda). La vera grandezza di Twain sta tuttavia in altre opere: nella piuttosto discontinua *Life on the Mississippi*, in *Tom Sawyer* e in *Huckleberry Finn*, un libro che, secondo Hemingway, ha inaugurato il romanzo americano e che costituisce senza dubbio uno dei capolavori della letteratura mondiale. Questo romanzo indica nello stato di esclusione e di isolamento sociale l'unica possibilità per l'uomo di conservare la propria individualità; esso trabocca di orrore, di angoscia e di umorismo; ripropone il sogno utopistico americano della fuga nella natura, della ricerca di nuove isole per sfuggire alla minaccia della civiltà, ed esprime con vigore il tema dell'amicizia e quello tormentoso della solitudine. Prima di *Huckleberry Finn* questo tema aveva fatto la sua comparsa nel *Redburn*, nel *Pierre* e nel *Billy Budd* di Melville. Dopo l'uscita del romanzo di Twain esso verrà ripreso nel *Daisie Miller* e nell'*Isabel Archer* di Henry James, nel *Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald e nel *Joe Christmas* di Faulkner. Le opere dell'ultimo Twain sono centrate sui motivi dell'ingratitudine dell'uomo, della vanità dei suoi desideri, dell'elogio della morte come ultimo canto della tragedia della vita. L'autore respinge cosí il ruolo di *clown*, nel quale l'America e il mondo avevano creduto di cogliere il carattere di questo pessimista sotterraneo. Dalle ultime pagine del *Mysterious Stranger* si legge: « Ciò che vi ho svelato è pura follia; non vi è nessun Dio, non vi è un universo, non vi è l'umanità... nessun cielo e nessun inferno. È tutto un sogno, un sogno grottesco e pazzesco. Non esiste nulla all'infuori di te. E tu sei soltanto un pensiero, un pensiero fugace, un pensiero privo di sensi e di radici che si aggira per l'eternità come un fantasma sperduto ».

Henry James, invece, non è un talento narrativo spontaneo come Twain o Cooper, ma un « artista » consapevole, il primo grande stilista dell'America, uno scrittore che tende con rigore flaubertiano alla precisione formale e alla bellezza verbale. James ritiene che la sua missione di scrittore debba consistere nello svelare ogni sentimento e sensazione dell'uomo rischiarandolo con la limpida luce della coscienza. La forma e lo stile sono per lui, secondo R. P. Blackmur, mezzi per padroneggiare il carattere informe della vita; ma James non scambia mai i primi con la seconda. Insoddisfatto dell'America che stava ancora faticosamente creandosi una cultura, e affascinato dallo splendore della civiltà europea, egli fu vittima di un conflitto che influenzò tutta la sua produzione artistica, e che fece di lui il primo cosmopolita letterario dell'America, un uomo che si sentí a casa propria dappertutto e in nessun luogo. Con James iniziò il mito dell'americano estraniato dalla sua patria, che cerca di dimenticare la mediocrità e la sterilità borghesi del proprio mondo nella piú ricca realtà europea. Convinto che il poeta, per poter creare, dovesse appoggiarsi alla tradizione di un'antica civiltà, questo autore cercò per tutta la vita una società ideale. Come scrisse nel 1879 in un suo studio su Hawthorne, in America non esisteva « uno stato nel senso europeo del termine e neppure un nome particolare per designare la nazione. Da noi non vi sono signori né vi è una corte; noi non conosciamo la lealtà personale, non abbiamo un'aristocrazia, una Chiesa, un clero, un esercito, un corpo diplomatico, una nobiltà terriera, palazzi e castelli... Non abbiamo né botteghe artigiane né rovine ricoperte di edera né cattedrali né abbazie... Nessuna grande università o *public school* né Oxford né

Eton né Harrow; nessuna letteratura, nessun museo, nessuna società politica... »

James emigrò in Europa e si stabilí dapprima a Parigi dove l'incontro con Turgenev, Daudet, Flaubert e Zola gli diede almeno in parte l'illusione di appartenere a una comunità artistica. Piú tardi, in Inghilterra, credette di aver trovato la solida compagine sociale di cui sentiva di aver bisogno per la sua arte. Ma molti aspetti della vita inglese risultarono per il cosmopolita americano di una piattezza insopportabile. Dalla prospettiva europea James riuscí allora a cogliere il carattere « positivo » di alcuni aspetti della vita americana. Il rapporto tra America ed Europa — in nessuna delle due James si sentí piú completamente a casa propria — divenne per lui un rapporto teso dialetticamente tra un mondo giovanile, barbarico, ingenuo, innocente, in continuo progresso, e un mondo di antica esperienza, tradizionale, volto verso il passato corrotto. Il tema principale dei racconti lunghi o brevi di James divenne cosí quello dell'incontro e del conflitto tra il nuovo e il vecchio mondo (per lo piú sul terreno di quest'ultimo), e in questa problematica generale egli trasfuse quella personale, e cioè il tema dell'incontro e del conflitto dell'artista con la società reale e della sua ricerca di quella ideale.

L'artista — e quindi lo stesso James in quanto tale — era condannato a rimanere un *outsider*, ma nondimeno era l'esatto contrario del *bohémien*. Solo la piú severa autodisciplina, solo il piú appassionato culto della forma potevano aiutarlo a realizzare la sua missione: trasformare il materiale grezzo della vita in consapevole esperienza e l'esperienza soggettiva in incontestabile verità obiettiva, anche al prezzo altissimo di una perdita d'immediatezza, di spontaneità originaria, di calore umano. E poiché James fu un maestro della precisa analisi psicologica non meno che della tecnica del romanzo, il suo stile influenzò non pochi romanzieri anglosassoni (Ford Madox Ford, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Edith Wharton, Gertrude Stein). La sua opera, nata da una rinuncia ascetica e da un atteggiamento di fredda estraneità alla vita, portò il romanzo americano a un livello di perfezione fino a quel momento impensabile.

Ciò nonostante, in America il romanzo seguí, almeno in un primo tempo, vie completamente diverse e non riuscí a mantenersi al livello artistico a cui lo aveva portato James. I cosiddetti naturalisti, Hamlin Garland (1860-1940), Stephen Crane (1871-1900) e Frank Norris (1870-1902), ebbero scarsa personalità, a eccezione di Crane, cui si deve il primo (e per molti aspetti, piú forte) dei romanzi antimilitaristi americani, *The Red Badge of Courage*. A questa scuola mancò quel *background* di teorie e di polemiche culturali e ideali che in Europa avevano creato, sul piano ideologico, le opere di Comte, Darwin, Taine e Marx, e, sul piano artistico, quelle di Flaubert e Ibsen. Anche questi americani protestarono, tentarono di *épater les bourgeois*, lottarono contro l'industrializzazione e, come gli europei, sottolinearono l'esigenza di una nuova letteratura; ma sul piano del linguaggio, della struttura e della concezione artistica la loro protesta affondava le sue radici nell'era preindustriale. Il loro linguaggio non fu all'altezza dei nuovi aspetti della vita, da cui vennero letteralmente aggrediti e che non seppero dominare artisticamente. Tuttavia furono proprio i naturalisti a porre in discussione i temi piú importanti tra quelli che la letteratura americana avrebbe poi continuato a sviluppare per ben cinquant'anni. Gli scrittori che riuscirono a strappare dalla realtà in continua trasformazione immagini, anzi simboli della solitudine, della disperazione, della protesta, ma anche della bellezza, sono stati troppo numerosi e troppo importanti per poterli liquidare in poche righe con qualche accenno.

Il primo a ritrarre l'atmosfera della nuova America delle città in sviluppo, dell'industria e del successo personale è Theodore Dreiser (1871-1945). Nessun altro scrittore del suo tempo ha illustrato con tanta comprensione e compassione, ma anche con tanta asprezza la situazione dell'individuo nella società; nessuno ha sostenuto con tanta decisione la credenza fatalistica che in questa America moderna, rappresentativa del mondo moderno, la vita sia impotente di fronte alla pressione brutale dei fatti. A differenza di Howell, Dreiser non vuole moralizzare e neppure riformare la società, come Frank Norris (1870-1902) o Jack London (1876-1916), i due «uomini forti» dell'Occidente, ammiratori di Nietzsche non meno che di Marx. Con raro coraggio, Dreiser tenta di « svelare » i problemi del suo tempo, che altrimenti rimarrebbero misteriosi o sfuggirebbero alla vista dei contemporanei e solleva cosí la stessa ondata d'indignazione che in Europa avevano scatenato Zola, Ibsen o Hauptmann.

Con Dreiser fa la sua comparsa nella letteratura americana un tipo che era già affiorato, in abbozzo, con Twain: il tipo cioè del ribelle e del *frondeur*, che negli anni '20 e '30 del nostro secolo diverrà pressoché un prototipo americano. Lo ritroveremo infatti nell'amaro, disilluso John Dos Passos (n. 1896), che dell'antagonismo originariamente romantico tra artista e società farà un problema piú vasto, un conflitto sociale, anzi politico, e che nell'importante trilogia *USA* (1930-1936) saprà conferire un carattere « sovversivo » a una tecnica narrativa pronta a servirsi degli strumenti piú disparati e persino dello stile delle conferenze letterarie. Lo ritroveremo in Erskine Caldwell (n. 1903) che imprimerà tratti terrificanti o comico-grotteschi all'illustrazione della miserabile esistenza di bianchi e negri negli stati del Sud; in J. T. Farrell (n. 1904) e nelle sue penetranti illustrazioni dei quartieri poveri di Chicago; in Richard Wright (1908-1960), l'acuto scrittore negro propugnatore e sostenitore dell'equiparazione razziale; e infine, sul piano del buon romanzo di cassetta, in John O'Hara (n. 1905), critico illustratore della vita delle piccole città americane. L'America è il paese in cui gli scrittori hanno cercato con maggiore passione e impegno d'influire sulla cultura e sul progresso civile della società del loro tempo, assumendosi volta a volta il ruolo di accusatori, come John Steinbeck (n. 1902) in *Furore* (*Grapes of Wrath*), o di satirici, come Sinclair Lewis (1885-1951) nei suoi numerosi romanzi.

Ma anche i ribelli, gli sradicati e i vagabondi di questa America fanno sentire la loro voce: attraverso Henry Miller (n. 1891), F. Scott Fitzgerald (1896-1940) o Nathaniel West (1904-1940). Come ha scritto Alfred Kazin, Fitzgerald non ha avuto bisogno di crearsi una propria leggenda sulla generazione perduta, sull'esilio e sulle corride, perché « la sua leggenda è stata la sua vita, di cui ha lasciato intravedere una parte notevole in *The Great Gatsby*. Morendo, a poco piú di quarant'anni, in quella Hollywood su cui aveva riposto le sue

ultime speranze, Fitzgerald lasciò incompiuto uno dei suoi libri piú importanti, *The Last Tycoon*, scintillante di promesse come lo era stata la sua vita».

Antipuritano come Fitzgerald ma molto piú vecchio di lui è anche Sherwood Anderson (1876-1941), che introduce nella letteratura americana il tipo del borghese medio. Con *Winesburg, Ohio* (1919), romanzo che Carl van Doren ha definito una «rivolta di paese», Sherwood Anderson ha creduto di proporre alla nazione una nuova forma di racconto, in cui i vari destini personali non vengono piú unificati dall'intreccio, bensí dalla prospettiva del narratore. La stessa tecnica viene utilizzata da Thornton Wilder in *The Bridge of San Luis Rey*, che esce otto anni dopo. Questa tecnica contribuisce al successo internazionale dei romanzi di guerra americani, a cominciare da *The Enormous Room* (1922) di E. E. Cummings, sorta di documentario poetico sulla vita di una «piazza secondaria» e apparentemente non militarizzata della prima guerra mondiale (ma, in realtà, uno studio sulla violenza), fino alle illustrazioni della seconda guerra mondiale di Norman Mailer e di James Jones.

Su tutti questi nomi spicca la triade Hemingway, Wolfe e Faulkner, ai quali la narrativa americana deve la sua grandezza. Per Ernest Hemingway (1898-1961), sempre teso verso la perfezione dello stile, l'arte è il mezzo estremo e forse unico per superare il sentimento del vuoto e la paura della società in cui l'individuo non ha ormai piú alcun posto. Anche Thomas Wolfe (1900-1938) si sente uno sradicato; e anche in lui l'America appare come una realtà irraggiungibile ed estranea. Ma Wolfe non può fare a meno di considerarsi come un'incarnazione individuale dello spirito americano, perché sente che «come egli è solo in America, cosí l'America è sola tra le nazioni del mondo, sola nella sua immensità e nella sua follia». I suoi romanzi sono dunque un monumento all'America, e in questo senso sono degni di figurare accanto alle grandi narrazioni epiche di William Faulkner (1897-1962), che non sono soltanto un'illustrazione dell'America (e in particolare del Sud) ma anche un simbolo del disordine e dell'orrore del mondo. Quelli di Faulkner sono miti di grandissima efficacia, espressioni tematicamente e tecnicamente adeguate dell'instabilità, dell'aridità e della solitudine dell'uomo moderno, favole che attraverso la loro complessa tessitura lasciano sempre intravedere la fede nell'indistruttibilità dell'anima umana, nella possibilità per l'«uomo di vincere la sua battaglia» (è il caso di *The Bear*, il piú importante dei suoi racconti brevi), se con umiltà, comprensione, pazienza e «nel comune anonimato della fratellanza», egli si dedica alla cura della terra che gli è affidata.

Osservando il gran numero di opere che gli Stati Uniti ci hanno dato in questi anni, ascoltando le molte voci letterarie dell'America, ci si accorge che la situazione umana e spirituale di questo paese è, in fondo, identica a quella dell'Europa. Le differenze sono scomparse. I temi e le metafore che da una parte e dall'altra dell'oceano vengono utilizzati per esprimere la condizione umana, hanno lo stesso segno, con l'unica differenza che in America sono forse piú nettamente accentuati. La letteratura ci fa capire perché questo paese può essere civile, spontaneo, ricco di *humour*, e al tempo stesso frivolo, brutale, disperato; ribelle allo strapotere delle tradizioni e tuttavia schiavo

di tradizioni il cui significato gli sfugge. In ogni caso il romanzo americano è diventato una componente importante della letteratura mondiale e ne condivide il destino. Il sogno, l'attesa antica dell'America, la speranza di poter ripristinare il paradiso perduto sulla terra, non si sono realizzati, e gli scrittori si chiedono ora come riuscire a salvare nell'arte e con l'arte gli impulsi fondamentali e le fondamentali speranze della vita e dello spirito americani, trasponendoli in una visione adeguata a una realtà tanto crudele e impenetrabile. Ma questo è in fondo lo stesso problema che assilla gli scrittori europei.

La lirica

A differenza di quanto è avvenuto nelle letterature piú antiche, in quella americana la lirica si è sviluppata insieme alla narrativa. Negli stessi decenni in cui Hawthorne e Melville gettavano le fondamenta di un autoctono romanzo americano, Walt Whitman e Emily Dickinson scrivevano le loro poesie e inauguravano cosí la lirica americana.

Prima di questi due scrittori, i poeti, come Anne Bradstreet (1612-1672), autrice di *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* (1650), o Michael Wigglesworth (1631-1705), si erano ispirati prevalentemente ai modelli inglesi. La maggior parte delle opere di questo periodo non ha tuttavia retto al tempo e oggi ha unicamente un valore storico, a eccezione delle poesie di Edward Taylor (1645-1729), un seguace di Donne e di Crashaw, che, fondendo le sue visioni mistico-estatiche con un senso molto concreto delle cose di questa terra — «gioia del suo spirito» —, ottenne una notevole intensità espressiva e ruppe le convenzioni letterarie puritane con uno stile ricco di contrasti e di immagini. Dovette passare ancora un secolo (durante il quale il fervore puritano subí un notevole raffreddamento), prima di veder ricomparire un poeta lirico della statura di Taylor, e cioè Philip Freneau (1752-1832), attento studioso di Omero, Milton e Pope. Freneau scrisse in una lingua eccezionalmente duttile e sfumata per il secolo XVIII, e compose accanto ai potenti poemi sul mare, anche versi che anticipano alcuni tratti del giovane Keats (*The Beauty of Santa Cruz*, *To a Wild Honeysuckle*, ecc.). Molti considerano Freneau come il padre della lirica americana; in realtà egli è stato un fenomeno isolato. Solo un secolo dopo la poesia americana trovò in Whitman la sua voce piú autentica e originale. I poeti del romanticismo americano come John Greenleaf Whittier (1807-1892) o William Cullen Bryant (1794-1878), a cui piú tardi s'ispirerà Henry Wadsworth Longfellow, non ebbero una personalità molto originale; neppure Edgar Allan Poe (1809-1849), che fu un classicista dal punto di vista linguistico e stilistico e un romantico dal punto di vista del contenuto. Di fatto il primo poeta che abbia creato una lirica completamente indipendente dai modelli europei è stato Walt Whitman (1819-1892), scrittore assai piú apprezzato all'estero che in patria. Whitman è il poeta dello slancio e della fiducia ottimistica nella vita. Egli saluta con gioia tutto quanto di nuovo sorge intorno a lui, condivide la religione del proprio tempo e cioè la fede nel progresso e nella possibilità di migliorare la società, evoca con appelli squillanti il mito moderno della democrazia, e canta in ritmi liberi (che gli espressio-

nisti, inclini al patetismo, cercheranno d'imitare) il trionfo dell'amore fraterno tra gli uomini. Egli eleva cosí un monumento ideale destinato fatalmente a coprire e nascondere la realtà. Patetico predicatore, retore per gli uni, ribelle per gli altri, considerato da qualcuno come una specie di Balzac della lirica, Whitman è stato forse un po' di tutte queste cose insieme. In ogni caso, nessuno forse tra i moderni poeti americani ha saputo creare un mondo piú ricco del suo e al tempo stesso altrettanto reale e terreno.

Mentre Whitman ebbe una vita aperta a tutte le esperienze, Emily Dickinson (1830-1886) visse invece nascosta, lontana da tutti i tumultuosi e rivoluzionari eventi del suo tempo. Non è possibile immaginare un contrasto piú netto di quello esistente tra queste due eccezionali personalità di scrittori. Whitman fu popolare, Emily Dickinson rimase pressoché sconosciuta fino agli anni '40 del nostro secolo. Durante la sua vita pubblicò sette poesie, ma quando morí lasciò oltre mille strofe, per lo piú brevi e rimate irregolarmente, segnate da un'inconfondibile impronta personale, discontinue e paradossali, spesso stupende. Nella loro drammatica alternanza di controllo sulle emozioni e di estatico rapimento, queste poesie ricordano le opere dei « metafisici » del secolo XVII, risentono di Donne e di Vaughan che Emily Dickinson amò in modo particolare insieme alla Bibbia, a Shakespeare e a Sir Thomas Browne. I versi della maturità di questa scrittrice, dedicati al mistero dell'amore e della morte, ne fanno la piú grande poetessa d'America.

Emily Dickinson non ebbe imitatori. Whitman incominciò ad averli solo alla fine del secolo. I tradizionalisti come Edmund Clarence Stedman (1833-1908) e Thomas Bailey Aldrich (1836-1907), noto soprattutto per le sue *short stories*, si aggrapparono a temi e forme tradizionali, sia prendendo a modello il *pathos* di Byron e di Shelley sia ispirandosi al decoro della poesia vittoriana. Questa misera fase di transizione fu illuminata da una sola personalità poetica: Edwin Arlington Robinson (1869-1935), tormentato e dubbioso, di idee puritane, che, pur senza dimenticare la realtà concreta, condivise con Emily Dickinson, e in un certo senso anche con Emerson, l'inclinazione individualistica e trascendentalistica. Robinson è il classico « poeta meditabondo e intellettuale dell'America moderna, che con intensificata lucidità intellettuale e con sottile sensibilità osserva la nuova realtà attraverso il velo di un'innata malinconia » (Stanley T. Williams), e ha avuto numerosi imitatori.

Come Whitman aveva predetto, la lirica americana si sviluppò impetuosamente quando già sembrava che il conformismo, la commercializzazione della vita e l'infatuazione per il progresso e per il successo professionale avessero messo in second'ordine ogni finezza spirituale e affettiva. Fu come se l'America volesse compiere in pochi decenni ciò a cui aveva rinunciato per secoli.

Ma quale fu la causa di questo intenso risveglio? Dopo il sorprendente Whitman, chi riuscí ancora a imprimere un accento specifico alla lirica americana cantando non solo il mondo per l'America ma anche l'America per il mondo?

Forse Robert Frost, rimasto silenzioso fin quasi al 1910, e sino a poco tempo fa decano dell'orientamento bucolico della lirica americana (pur avendo toccato anche altre corde)? Oppure Ezra Pound e T. S. Eliot (che tuttavia possono essere considerati inglesi oltre e piú che americani)?

Una risposta esatta a questa domanda non è possibile. Il 1912 sembra essere stato l'*annus mirabilis* della lirica americana. Infatti nel 1912 Harriet Monroe pubblicò a Chicago una piccola rivista dal titolo *Poetry: A Magazine of Verse*, di cui Ezra Pound divenne « corrispondente dall'estero ». Fu appunto Pound a far pubblicare accanto alle proprie anche le poesie di Yeats e degli imagisti inglesi e ad ampliare l'orizzonte della rivista grazie alla propria conoscenza delle letterature romanze e in particolare di quella provenzale. Nei primi cinque anni la rivista si giovò della collaborazione di tutti gli autori che erano destinati a imprimere un accento nuovo alla poesia americana: Robert Frost (1874-1963), William Carlos Williams (1883-1963), Carl Sandburg (1878-1967), Edgar Lee Masters (1868-1950), Amy Lowell (1874-1925), Hilda Doolittle (1886-1961), Wallace Stevens (1879-1955), T. S. Eliot (1888-1965), Marianne Moore (n. 1887), Edward Estlin Cummings (1894-1962). Accanto a questi poeti della vecchia generazione cui appartenne anche un solitario come Robinson Jeffers (1887-1962), autore di un'illustrazione dell'America diametralmente opposta a quella di Whitman per i suoi colori stridenti e cupi, emersero assai presto i poeti di una generazione piú giovane, sebbene ancora anteriore alla prima guerra mondiale: Hart Crane (1899-1932), E. Bishop (n. 1911), Th. Roethke (1908-1963), R. Eberhart (n. 1904), R. Jarrell (1914-1965) e K. Shapiro (n. 1913). Se poi teniamo conto anche dei poeti della generazione successiva come R. Wilbur (n. 1921), J. Ciardi (n. 1916), R. Lowell (n. 1917), P. Viereck (n. 1916), W. S. Merwin (n. 1927), i quali hanno raggiunto la notorietà intorno alla metà del secolo, ci accorgiamo come sia impossibile esprimere un giudizio sulle caratteristiche di fondo della lirica americana, e come ci si debba accontentare d'indicare alcune linee che collegano Whitman a Williams attraverso Sandburg, i simbolisti francesi a Wallace Stevens o a Pound e a Eliot, e infine la « lirica bucolica » di Frost a quella di Marianne Monroe, Richard Wilbur e W. S. Merwin.

Tuttavia questo panorama cosí sfumato e ricco della contemporanea lirica americana non lascia intravedere caratteristiche specificamente nazionali. L'unico minimo comun denominatore è, come già abbiamo osservato per il romanzo, quello che caratterizza in senso generale la lirica « moderna ». La concezione del poeta come di un artigiano dell'arte, la diffidenza verso l'ispirazione, la rinuncia al patetico e al decorativo, il rifiuto della declamazione, la tendenza alla stilizzazione (tipica dei periodi classici), contraddistinguono oggi la lirica sia europea sia americana. Non mancano tuttavia opere sovraccariche di contenuti, ingombre di precise illustrazioni di cose e fatti, come quelle di Carl Sandburg o del sentimentale Vachel Lindsay (1879-1931), due poeti che hanno scritto sulla massa e per la massa. In compenso, come già era avvenuto con Baudelaire e con Apollinaire, l'« impoetico », e persino il banale e l'insignificante vengono ora ammessi nel regno della poesia. Malgrado queste tendenze universali l'America ha ancora un proprio linguaggio poetico che si distingue da quello europeo negli accenti, nelle sfumature, nel particolare tipo di riservatezza, nell'assoluta mancanza di patetismo ritmico, e in cui la problematica dell'uomo moderno viene espressa con accento forse ancora piú acuto.

Il dramma

In America esiste una tradizione teatrale, ma non una tradizione drammaturgica. La storia dello sviluppo del dramma americano, almeno fino agli ultimi decenni del secolo XIX, è solo la storia delle origini di una forma d'arte. Nel 1736 fu aperto a Charleston, nella Carolina del sud, il primo teatro stabile. Poco piú tardi se ne apersero altri due a New York e a Boston. Intorno alla metà del secolo XVIII, Filadelfia possedeva uno dei piú bei teatri d'America. In questo teatro, che ospitava prevalentemente *troupes* inglesi con un repertorio fondato su Shakespeare, Sheridan e Garrick, fu rappresentato nel 1767 il primo dramma autenticamente americano: la tragedia neoclassica *The Prince of Parthia* di Thomas Godfrey (1736-1763), il quale s'ispirò ancora a Shakespeare, Beaumont e Fletcher. Royall Tyler (1757-1826), che vent'anni dopo creò la prima commedia americana, *The Contrast*, rappresentata nel John Street Theatre di New York, s'ispirò invece alla *School for Scandal* di Sheridan. Verso la fine del secolo XVIII il teatro americano era ormai divenuto un'organizzazione abbastanza solida, in grado di soddisfare al bisogno di divertimento e di emozioni del pubblico. Di fatto tra il 1790 e il 1820 la produzione fu cosí intensa da far risaltare singolarmente l'incapacità dell'America a produrre un solo grande poeta drammatico, dato che non si possono considerare tali né l'attivo James Nelson Baker (1784-1856), né il colto e spirituale William Dunlap (1763-1839). Intorno al 1800 Dunlap, che spesso viene considerato come il fondatore del teatro americano, dominò la scena di New York come autore, regista, drammaturgo e traduttore. Grazie alla sua profonda conoscenza del teatro europeo, egli introdusse in America numerose *pièces* francesi, tradusse *I masnadieri* e il *Don Carlos* di Schiller e fece conoscere agli americani Kotzebue, che nel nuovo mondo riportò un successo non inferiore a quello di cui godeva in Europa. Fino al secolo XIX inoltrato continuarono a essere rappresentate prevalentemente opere straniere, e per il resto brani lacrimosi di ambiente borghese, *pièces* sensazionali e *vaudevilles*, tutti per lo piú a sfondo sentimentale, eccetto forse i drammi storici di George Henry Boker (1823-1890) che precorse i tempi, perché rappresentò con autentica e intensa tragicità il conflitto tra società e individuo.

Il fatto che il dramma americano si sia sviluppato relativamente tardi dipende in parte anche da circostanze esteriori. Come ha notato Sculley Bradley, negli anni tra il 1860 e il 1890 « le società per azioni teatrali dipendevano ancora in gran parte dai grandi attori che se ne servivano per le loro *tournées*. Queste società erano naturalmente poco propense a pagare i compensi richiesti dai nuovi scrittori americani, mentre per riempire le sale teatrali bastava mettere in cartellone Shakespeare o traduzioni non autorizzate di opere straniere ».

Solo verso la fine del secolo i drammaturghi americani, difesi da un nuovo regolamento sui diritti d'autore, sostenuti da un pubblico teatrale piú esigente sul piano letterario, e infine anche influenzati dal dramma sociale europeo, si decisero a rappresentare i conflitti specificamente americani in termini piú aderenti alla vita. La nuova coscienza artistica rafforzò anche il loro senso di responsabilità sociale. Tra questi autori vanno ricordati Clyde Fitch (1865-1909) e Vaughan Moody (1869-1910). Nei suoi drammi Moody affrontò soprattutto il problema del peccato e del male, che fin dalle origini aveva interessato gli autori americani (e tra questi scrittori diversissimi come Hawthorne, Melville e E. A. Robinson), a causa della sempre viva tradizione puritana e delle idee calvinistiche sul peccato originale e sulla sostanziale malvagità dell'uomo. Moody diede a questo tema efficaci e realistici sviluppi teatrali. Con lui iniziò, si può dire, il vero e autentico dramma americano che s'impose al mondo intero con O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller e Thornton Wilder.

Eugene O'Neill (1888-1953) apprese la sua arte al seguito di piccole compagnie teatrali: i « Provincetown Players », i « Washington Square Players » e altre. Agli inizi egli scrisse « melodrammi » poetici e tragici e si lasciò influenzare, forse anche troppo, dal nichilismo di Strindberg e dalle idee di Freud, il che spiega perché anche i suoi successivi lavori, cosí tragicamente complessi, siano stati unilateralmente interpretati in chiave sociologica e psicoanalitica. Tema centrale del teatro maturo di O'Neill è invece il conflitto quasi immutabile dell'uomo fatalmente votato al fallimento, teso alla ricerca della pace interiore in un mondo estraneo e spesso ostile (*The Great God Brown*, 1926; *Lazarus Laughed*, 1927; *Mourning Becomes Electra*, 1931; *The Iceman Cometh*, 1946).

Nel 1922 venne rappresentato *The Hairy Ape*, uno dei drammi piú riusciti di O'Neill. Un anno dopo apparve *The Adding Machine* di Elmer Rice, opera che venne salutata entusiasticamente come un contributo americano all'espressionismo, e che è un po' il *pendant* teatrale delle satire narrative di Sinclair Lewis sul conformismo e sulla standardizzazione della vita. Nel 1924 vennero presentate al pubblico *What Price Glory?* di Maxwell Anderson e Laurence Stalling, *They Knew What They Wanted* di Sidney Howard e *The Show Off* di George Kelly, opere che segnarono l'inizio di una nuova produzione. Nacque il teatro americano moderno, che in un primo tempo ebbe tendenze e temi identici a quelli del romanzo. Si è molto polemizzato sull'importanza dell'influsso esercitato dal teatro straniero su questa produzione drammatica americana, ma è stata polemica inutile. Certo l'impulso piú forte giunse anche questa volta dall'Europa; senonché la spinta decisiva allo sviluppo del teatro, la diede il nuovo clima culturale che si instaurò in America intorno agli anni '20. Il dramma attaccò in modo niente affatto convenzionale il convenzionale orgoglio professionale e il vangelo del successo ormai dominanti nella vita sociale. Maxwell Anderson (1888-1959) tentò l'esperimento di una tragedia in versi (*Winterset*) perché da questa forma si riprometteva una maggiore efficacia artistica; S. H. Behrman (n. 1893) sviluppò un tipo originale di commedia; Clifford Odets (1906-1963) creò una tecnica teatrale a metà realistica e a metà simbolica, che avrebbe dovuto servire a un'ideologia politicamente e socialmente radicale (*Awake and Sing*), mentre Thornton Wilder (n. 1897) e, in misura minore, William Saroyan (n. 1908), con i loro drammi molto ammirati anche in Europa, si rivolsero piú alla fantasia che alla coscienza sociale degli spettatori.

Quanto agli autori successivi, di cui ci limitiamo a citare Tennessee Williams (n. 1914) e il piú complesso Arthur Miller (n. 1915), essi suscitano la stessa impressione di molti giovani poeti; sembra cioè

che conoscano fin troppo bene il teatro e la sua tecnica, che sappiano padroneggiare brillantemente il loro mestiere, ma che non siano in grado di superare il livello di un sia pur eccellente virtuosismo. Dopo *Glass Menagerie* (1944) e *A Streetcar Named Desire* (1947), Tennessee Williams sembra aver definitivamente abbandonato la ristretta tematica sessuale e psicologica solo nel 1953, con *Camino Real*, mentre Arthur Miller ha trovato una sua strada personale solo in *Death of a Salesman* e in *The Crucible*.

La critica letteraria

All'alto livello della poesia americana corrisponde nel secolo XX l'eccezionale levatura della critica letteraria, la cui assenza, intorno al 1880, era divenuta addirittura proverbiale. Già Melville aveva lamentato che in America non ci fossero piú di cinque critici, di cui la metà ancora addormentati, mentre nel 1905 Henry James aveva definito nuovo e stupefacente il fatto che la produzione letteraria americana potesse fare a meno di qualsiasi nesso con la critica, rinunciando alla guida, alle indicazioni, ai lumi che essa è solita fornire all'attività artistica. In realtà la letteratura americana aveva bisogno della critica piú di quella di ogni altro paese. E infatti, dove mai se non nella critica poteva trovare i suoi criteri e i suoi princípi letterari questa giovane America, che si stava ancora sforzando di raggiungere una coscienza nazionale e un equilibrio interiore? Il mondo della fine del secolo XIX non era un mondo semplice, sano, equilibrato, né sul piano artistico né su quello spirituale e non lo era neppure in Europa, alla cui letteratura i critici americani continuarono a guardare per molto tempo. All'inizio essi si dimostrarono incapaci di valutare le opere d'arte sia sul piano formale sia su quello storico. Mancava loro ancora una tradizione. L'*American Scholar* (1837) di Emerson non era stata un'opera critica, e quando Emerson aveva giudicato opere letterarie, lo aveva fatto in genere nel senso empirico dei suoi contemporanei inglesi Macaulay, Carlyle e Matthew Arnold. Da Emerson e Thoreau fino a H. L. Mencken (1880-1956) e Van Wyck Brooks (n. 1886), la critica americana aveva seguito un orientamento prevalentemente etico-didattico o sociale. Essa era stata, come si dice oggi, una critica impegnata. Questo *engagement* s'intensificò all'estremo nella critica marxista dell'inizio degli anni '30 del nostro secolo. Ispirandosi alle teorie materialistiche del marxismo, critici come V.F. Calverton (1900-1940), con il suo *Liberation of American Literature* (1932), Max Eastman (n. 1883) con *The Literary Mind, Its Place in an Age of Science* (1931) o il poliedrico Edmund Wilson (n. 1895), con il suo *Marxism and Literature* (1938) e *To the Finland Station* (1940), pretesero che l'artista prendesse posizione a favore della rivoluzione che « creando un nuovo ordine sociale crea anche i fondamenti di una nuova cultura ». Fin verso la fine del secolo XIX la critica letteraria americana, con l'unica eccezione di Poe e di Henry James, non s'interessò né all'analisi o valutazione estetica delle singole opere letterarie né allo studio della storia della letteratura.

Edgar Allan Poe fu il primo critico americano ad abbandonare ogni principio filosofico ed etico-religioso, per volgersi a un tipo

d'indagine e di valutazione meramente estetico. Egli considerò la poesia come il tentativo di unificare gli elementi disparati del mondo fenomenico in un nuovo ordine, destinato a rivelare un mondo ideale. Per lui, come per i suoi predecessori romantici d'Europa, la fantasia dell'artista era il crogiolo della conoscenza poetica, e cioè della facoltà di percepire immediatamente (senza bisogno di seguire la piú lunga via della riflessione filosofica) le segrete corrispondenze tra le cose, le loro analogie, e di mettere l'uomo in comunicazione con il mondo dei suoi sogni, sede profonda della bellezza. Poe ritenne che ogni tipo di poesia, e in particolar modo la poesia breve, fosse fine a sé stesso, « struttura conchiusa e autosufficiente », indipendente da ogni considerazione morale e da ogni verità. L'importanza di Poe come critico sta appunto in queste affermazioni del suo *Poetic Principle* (1850), che richiamarono su di lui l'attenzione di Baudelaire, Mallarmé e Valéry i quali gli attribuirono la gloria negatagli dal suo paese.

L'esigenza di una critica che sapesse valutare le opere d'arte, gettando un ponte sullo iato esistente tra i criteri astrattamente accademici e quelli direttamente legati all'esperienza personale degli scrittori, divenne, a questo punto, sempre piú pressante. Henry James fu il primo che tentò di soddisfarla. Dopo aver studiato per dieci anni i maggiori poeti e critici europei, intorno al 1880, egli elaborò una sua personale concezione critico-estetica, fondata sul principio dell'equipollenza artistica delle qualità estetiche e della documentazione realistica, e della necessità di unificarle armonicamente in una complessa rappresentazione di costume. James fu uno psicologo e un moralista, ma non un critico, a parte forse alcuni passi dei suoi *Notebooks* e delle sue conferenze.

Le polemiche sulla critica culturale e letteraria di Matthew Arnold, contro cui si scagliarono con particolare violenza Irving Babbitt (1865-1935) e Paul E. Moore (1864-1937), due esponenti della corrente neo-umanista, finirono col ritardare in America un generale rinnovamento delle concezioni estetiche. I primi a interessarsi metodicamente ai segreti formali della poesia furono Ezra Pound, prototipo dello sperimentatore, e piú tardi Eliot, critico piú sottile e maturo. Per definire l'importanza di Ezra Pound nella letteratura americana, basta citare la seguente affermazione di Hemingway: « Un poeta nato in questo secolo o dieci anni prima del suo inizio e che possa affermare di sé di non essersi lasciato influenzare dall'opera di Pound, merita soltanto la nostra compassione ». La critica di Pound è stata però sopravvalutata, specialmente in Europa. In ogni modo egli ha dato la spinta essenziale a quel mutamento di gusto da cui sarebbe uscita una maggiore precisione di scrittura. Uno dei meriti principali di Pound è stato quello di aver richiamato l'attenzione di una piú vasta cerchia di lettori colti su poeti, come lo stilnovista Cavalcanti o il trovatore provenzale Arnaut Daniel, prima noti soltanto agli specialisti. A sua volta T. S. Eliot ha integrato con analisi solide e concrete le teorie spesso arbitrarie di Pound, soprattutto con l'approfondimento del problema del « correlativo oggettivo », con la riaffermazione dell'unità d'intelletto e sentimento, con la rivalutazione della « fede » in letteratura, e in primo luogo col rispetto della tradizione. Queste nuove concezioni, elaborate grazie a un giusto dosaggio di formalismo classico e di analisi concreta, di fedeltà alla tradizione e di speri-

mentalismo, sono divenute importanti punti di riferimento di nuovi orientamenti critici e hanno contribuito alla rinascita del concetto dell'autonomia poetica.

Pound ed Eliot costituiscono insieme uno dei pilastri della nuova critica; l'altro è rappresentato da I. A. Richards (n. 1893), inglese ma particolarmente influente in America dove ha contribuito al diffondersi di concezioni critiche fondate prevalentemente su criteri psicologici. Richards nega sul piano teorico una normatività autonoma dei valori e dei sentimenti estetici. In realtà però egli ha notevolmente contribuito ad affinare il gusto e la metodologia critica (*Practical Criticism, a Study of Literary Judgement*, 1929). La sua teoria sui vari tipi di errori psicologici che si possono commettere nell'interpretazione della poesia, è uno dei migliori contributi della critica moderna alla comprensione dei testi letterari.

In effetti l'opera di Richards è già un risultato della radicalizzazione dei concetti di forma e di struttura, propugnata negli anni '20 da un gruppo di giovani e dotati critici, poeti e scrittori del Sud, chiamati « the fugitives » dal titolo di una rivista fondata in quel periodo. Tra questi letterati spiccano le figure di Allen Tate (n. 1899), R. Penn Warren (n. 1905), Cleanth Brooks (n. 1906) e Merrill Moore (1903-1957), che, almeno all'inizio, s'ispirarono ampiamente alla critica di John Crowe Ransom (n. 1886). Dopo quello dei « trascendentalisti » della Nuova Inghilterra, quello dei « fugitives » è stato il gruppo che piú intensamente ha contribuito a determinare la fisionomia letteraria dell'America: la sua comparsa segna anche l'inizio del rinascimento estetico del Sud. Inoltre le idee e le creazioni dei « fugitives » stanno all'origine delle teorie, sotto molti aspetti discordanti (oggi conosciute sotto il termine generale di *New Criticism*), che propugnano una esegesi analitica ed escludono il ricorso a criteri interpretativi tratti da discipline estranee alla letteratura. Trama di nessi cifrati, l'opera poetica è il ponte che unisce il poeta, nell'atto in cui esprime la sua personalità, al lettore nell'atto in cui questi presta un'attenzione contemplativa e disinteressata.

Con questo accenno al decisivo contributo fornito dai critici degli stati del Sud (che incominciano a riaversi dal colpo della guerra civile soltanto intorno al 1920), non abbiamo ancora esaurito la rassegna della viva e vitale critica americana. Dobbiamo ancora ricordare gli « aristotelici » di Chicago (Elder Olson, Richard McKeon e altri), che sotto la guida di Ronald Crane si oppongono radicalmente ai princípi del *New Criticism*. Costoro dispongono di una ricca strumentazione scientifica ma appunto perciò rappresentano un insieme vario e disorganico di opinioni, che spesso lasciano intravedere basi critiche insufficienti. Accanto ai « fugitives » e agli « aristotelici » operano critici che non appartengono né all'uno né all'altro gruppo, come Lionel Trilling, Yvor Winters, Kenneth Burke, Alfred Kazin ed Edmund Wilson (sopravvalutato in Europa). Anche questi critici indipendenti devono però costantemente fare i conti con le due scuole principali di cui alcuni hanno imparato, col tempo, a padroneggiare le tecniche. Una particolare menzione meritano René Wellek, William K. Wimsatt e in genere coloro che si sforzano di ristabilire i nessi tra critica letteraria, teoria letteraria e storia della letteratura.

L'attività di questi studiosi ha portato la critica americana a un

livello finora ineguagliato, e, mentre la realtà culturale è sempre piú dominata dalle scienze, ha offerto alla letteratura prospettive nuove. Si possono accettare o respingere le idee della critica americana, si può rilevare qua e là la sua insufficiente comprensione storica, la sua mancanza di solidi fondamenti filosofici, e si può anche lamentare la sua tendenza a istituzionalizzarsi. Una cosa però è certa: nell'America degli ultimi cinquant'anni è sorto un sistema di princípi esegetici e una teoria dei valori estetici, particolarmente atti a cogliere e a interpretare la bellezza e la potenza espressiva della letteratura moderna. È vero, la critica americana non è ancora riuscita a fare assegnare alla letteratura il posto che le spetta accanto alle altre discipline (e del resto è dubbio che oggi ciò sia possibile anche in altri paesi), ma se non altro essa dimostra che in America sono all'opera forze tendenti a questo scopo. L'americano sta ancora cercando la sua « forma ». Come ha scritto Rudolf Sühnel « anche in questo campo egli ha assimilato, ripreso e rivitalizzato il nucleo essenziale dell'eredità culturale che nella differenziata realtà europea già minacciava di sciogliersi e di disintegrarsi. Dal suo punto archimedico al di là dell'Atlantico, l'americano non è legato in modo esclusivo a nessuna tradizione nazionale europea... Se il secolo americano riuscirà, finalmente, a trovare la sua forma, questa non apparterrà a una sola nazione, come non appartengono a una sola nazione gli ideali formali delle fasi precedenti della nostra civiltà ».

Edgar Lohner

LETTERATURE DEL COMMONWEALTH

Non è facile esprimere un giudizio generale sulle letterature del Commonwealth, o meglio sulle letterature dei paesi e dei territori che hanno fatto parte dell'impero coloniale inglese e che, giunti ormai a diversi livelli d'indipendenza politica, si sono uniti oggi in un'associazione di stati al tempo stesso elastica e solida: il Commonwealth. Queste letterature sono germogliate sul grande tronco della letteratura inglese che esploratori, mercanti, soldati, amministratori pubblici, missionari e insegnanti avevano portato con sé sia nelle regioni appena scoperte, come l'Australia, sia in quelle di antica civiltà, come l'India. Verso i paesi in cui esistevano lingue e culture originali, gli inglesi adottarono in un primo momento un metodo fondato su una universale concezione educativa, su una sorta di comune ideale letterario, cercando di trapiantare la propria civiltà nei settori in cui i popoli soggetti potevano averne bisogno per lo sviluppo della loro personalità nazionale e della loro società. Con l'estendersi dell'influenza inglese nei territori oltremare durante il dominio coloniale e durante la successiva fase del Commonwealth, la letteratura inglese assunse, nel suo complesso, nuove dimensioni e scoprí nuovi campi di esperienza. Un tempo, in Inghilterra e altrove, si riteneva che gli autori di lingua inglese dei paesi del Commonwealth avrebbero trattato temi d'interesse esclusivamente locale oppure — qualora fossero riusciti a sollevarsi a piú vasti orizzonti — arricchito la letteratura della madrepatria. Oggi invece si è dovuto constatare che le cose sono andate assai diversamente, e ci si chiede se queste letterature non rappresentino un fenomeno autonomo, non siano cioè la condensazione delle esperienze di uomini che essendo ormai dotati di una propria coscienza nazionale hanno sviluppato anche gli strumenti culturali atti a esprimerla.

Inizialmente la cerchia dei lettori su cui potevano contare gli scrittori del Commonwealth era assai piú ampia in Inghilterra che nei paesi di origine (e lo è ancor oggi per la letteratura delle Indie occidentali e della Nuova Zelanda), e ciò spiega perché le descrizioni, un tempo cosí frequenti, dei nuovi paesaggi e dei diversi modi di vita delle colonie (in un certo senso lettere piú lunghe del normale, che in genere s'ispiravano agli esempi inglesi), siano state dedicate ai lettori della madrepatria. Sorprende perciò la rapidità con cui in molte di queste regioni riuscí a formarsi una sorta di ambiente letterario. A

esempio, durante gli anni '70 del secolo scorso, Marcus Clarke e i suoi amici trovarono nell'*Australian Journal* (1867-1953) di Melbourne un organo in grado di metterli in rapporto con un pubblico attento e intelligente, mentre negli anni '90 il *Sydney Bulletin* divenne il portavoce degli uomini d'azione. Queste riviste e questi giornali risvegliarono in un'ampia cerchia di lettori un intenso interesse per la letteratura sorta per trattare e dibattere i temi locali, il che ne innalzò considerevolmente il livello.

Con il crescere della sicurezza degli autori aumentò anche il loro pubblico, sia localmente sia in tutto il paese, mentre gli scritti acquistavano carattere e personalità specifici. La letteratura dei singoli stati del Commonwealth si è sviluppata in armonia con le specifiche esigenze culturali di ognuno di essi. Reciprocamente, la loro coscienza nazionale ha potuto formarsi solo con l'aiuto della letteratura. L'idea che le letterature del Commonwealth (tanto diverse l'una dall'altra), non siano che appendici della letteratura inglese, è stata da tempo superata. Si può dire invece che la tradizione della madrepatria sia ormai entrata a far parte del patrimonio culturale dei diversi paesi coloniali. L'uso che questi ultimi riusciranno a fare di tale patrimonio dipenderà dal loro livello di sviluppo, dalla loro coscienza di appartenere a un'unica comunità letteraria, e infine dal ruolo che l'Inghilterra e l'America sapranno svolgere nei loro confronti.

Lo sviluppo delle letterature dei vari paesi del Commonwealth si presta a utili e interessanti raffronti. In genere esso inizia con l'imitazione dei modelli inglesi. A esempio, il canadese Sir Charles G. D. Roberts e l'australiano Henry Kendall imitano lo stile wordsworthiano. In seguito si forma una corrente « popolare », anti-intellettualistica, rappresentata in Canada da Robert Service e in Australia da Henry Lawson. Contemporanea è una tendenza contraria che si sforza d'imporre uno stile programmaticamente « letterario », ricco di riferimenti culturali (frutto naturalmente dell'atteggiamento difensivo di autori che si sentono circondati da un ambiente dominato da esigenze di vita primarie ed elementari). Con l'apertura di nuovi territori, che si verifica sia in Australia che in Canada intorno alla fine dello scorso secolo, si ha un nuovo considerevole ampliamento del pubblico. Non bisogna però dimenticare l'influenza che autori tanto diversi come Samuel Butler, Rabindranath Tagore e Mazo de la Roche esercitano sulla madrepatria inglese grazie alla novità dei loro temi.

La successiva fase di sviluppo nei paesi del Commonwealth è nuovamente e ampiamente caratterizzata dalla ripresa dello « stile inglese », a sua volta influenzato dalla letteratura dell'Europa continentale. Negli anni '30 le opere degli scrittori del Commonwealth risentono degli influssi del simbolismo, del realismo e persino del surrealismo, sebbene con un certo ritardo, dovuto alle difficoltà — oggi superate — di comunicazione tra i diversi continenti. Se in questo periodo la critica inglese perde il suo caldo interesse per gli autori del Commonwealth, ciò avviene soprattutto per l'impressione che essi siano in ritardo. Solo gli scrittori veramente dotati trovano una eco in Inghilterra, e vanno ricordati, a questo proposito, Marcus Clarke (1846-1881), Olive Schreiner (1855-1920), Katherine Mansfield (1888-1923), Aurobindo Ghose (1872-1950), Henry Handel Richardson (1870-1946) e Roy Campbell (1901-1957). Lo sviluppo e la maggiore rapidità dei mezzi di comunicazione permettono oggi di osservare panoramicamente l'intera produzione letteraria dei paesi del Commonwealth. L'importanza internazionale di alcuni moderni romanzieri di questi paesi, come l'indiano Narayan, il canadese Hugh MacLennan, il neozelandese Dan Davin, la sudafricana Nadine Gordimer e l'australiano Patrick White, è riconosciuta in Gran Bretagna, sul continente europeo e in America, forse ancor più che nei loro paesi d'origine. Inoltre si moltiplicano le edizioni. A esempio, la pubblicazione delle opere dell'australiano Christopher Brennan (1870-1932), rimaste fino a pochi anni fa totalmente sconosciute al di fuori del gruppo dei suoi seguaci australiani, ha richiamato l'attenzione di un pubblico assai vasto su questo importante poeta simbolista. La comparsa di raccolte di poesie nei *Penguin Books*, l'allacciamento e il progressivo sviluppo di rapporti culturali tra India e Australia (di cui esempio interessante è *Span*, un'antologia della letteratura in lingua inglese dell'Australia e dell'Asia edita nel 1958 da L. Wigmore), tra l'Australia e il Canada, tra la Nuova Zelanda e l'Australia, hanno contribuito a stimolare l'interesse generale per queste letterature in via di rapida formazione e di differenziazione dal grande tronco della letteratura inglese (soprattutto del secolo XIX) da cui sono nate. Nel frattempo si è formato un gruppo di scrittori che hanno ampliato i loro orizzonti grazie ai viaggi e alla conoscenza personale delle letterature straniere, e che in alcuni casi hanno gettato le basi di una tradizione letteraria. Appoggiandosi a questa incipiente tradizione, molti autori del Commonwealth sono riusciti a imporsi persino in campo internazionale, pur senza conoscere le letterature contemporanee degli altri paesi del mondo. L'attività creativa degli scrittori è stata favorita anche da una serie di circostanze esterne, come la nascita di un pubblico sufficientemente colto e raffinato, il successo di stimolanti riviste letterarie quali *Australian Letters*, *The University of Toronto Quarterly*, *Landfall*, *Venture*, *Workshop* e altre; il sostegno finanziario fornito agli scrittori da istituzioni come « The Canada Council », « The Commonwealth Literary Fund of Australia », « The State Library Fund of New Zealand », oppure « The Sahitya Academy » in India; l'interesse pubblico per la produzione letteraria e l'attività editoriale, suscitato dalla pubblicazione di studi e rapporti statistici sull'argomento, e infine la fondazione di complessi editoriali che si sono espressamente impegnati a sostenere le letterature nazionali (come le case editrici Caxton, Pelorus e Porcupine in Nuova Zelanda).

Esistono però ancora specifici problemi di assimilazione, particolarmente acuti nei paesi di più antica civiltà. Il canadese di lingua inglese conosce ben poco della cultura del suo compatriota d'origine francese; gli autori sudafricani di lingua inglese e quelli afrikaans conoscono reciprocamente ancora troppo poco non solo la vita ma anche la produzione letteraria dell'altro gruppo, il che impedisce loro di comprendersi e di assimilare a vicenda le loro tecniche; l'australiano non conosce o conosce solo approssimativamente i racconti orali degli aborigeni, e il pubblico indiano è diviso in almeno sedici gruppi linguistici, il che crea giganteschi problemi di traduzione.

Sembra anche inutile suddividere, sul piano letterario, i popoli del Commonwealth a seconda del loro uso dell'inglese come madrelingua o come seconda lingua, visto che entrambi i gruppi hanno

dato contributi equivalenti al comune patrimonio letterario, recentemente arricchito anche dai sorprendenti apporti delle Indie occidentali. Ciò che attende ora di essere assimilato è la letteratura in inglese dell'Africa occidentale, cui i ritmi delle lingue locali e il carattere popolare influenzato sia dalla tradizione aborigena sia dalla civiltà cittadina, hanno conferito accenti fortementi dinamici e stimolanti.

Come osserva il professor Iyengar nel *The Commonwealth Pen* (edito nel 1960 da A.L. McLeod) non bisogna sottovalutare il fatto che le diversissime letterature dei paesi del Commonwealth sono nate tutte nello stesso periodo.

Letteratura dell'India e del Pakistan

In India l'inglese è stato elevato alla dignità di lingua ufficiale nel 1835. Questo provvedimento ha creato il presupposto decisivo per la nascita di una letteratura locale destinata a fondere le antiche tradizioni indú con una rinascita del pensiero e della sensibilità, rinascita che è stata in parte favorita dalla reciproca compenetrazione e fusione dei costumi indiani e britannici e dalle inevitabili tensioni che ne sono derivate.

La letteratura indo-inglese o anglo-indiana comprende naturalmente anche le opere degli autori inglesi che hanno cercato d'interpretare lo spirito e il carattere degli indiani (a esempio quelle di Kipling, Forster, L. H. Myers, J. R. Ackerley e John Masters). Essa è tuttavia costituita essenzialmente dagli originali e specifici apporti forniti alla cultura del Commonwealth da autori indiani di lingua inglese. Secondo il professor Srinivasa Iyengar lo sviluppo di questa letteratura può essere paragonato a quello della moderna letteratura indiana in lingua locale. Iyengar considera gli anni tra il 1820 e il 1870 come quelli del periodo pionieristico, a cui vanno attribuiti autori come Raja Ram Mohan Roy (1774-1833) e Michael M. Dutt (1823-1873). Nella fase successiva, caratterizzata da una spiccata irrequietezza religiosa e letteraria, nascono le opere di Ramakrishna (1834-1886), il movimento teosofico e altre correnti religiose (a questo periodo risale anche l'attività delle sorelle Dutt e dei fratelli Ghose). Aru e Toru Dutt muoiono poco piú che ventenni, ma ciò non impedisce a Toru di raggiungere nella sua opera postuma *Ancient Ballads and Legends of Hindustan*, effetti poetici che ricordano Keats. Romesh Chunder Dutt (1848-1909) è autore di efficaci versioni inglesi dei poemi indiani *Mahābhārata* e *Rāmāyana*, nonché di una raccolta di canti intitolata *Lays of Ancient India*. Sebbene il loro scopo principale sia quello di far conoscere ai lettori inglesi la letteratura indiana già esistente, questi scrittori operano creativamente anche sul piano della lingua.

Nelle opere dei fratelli Ghose si unificano originalmente elementi della letteratura orientale e occidentale. I *Love Songs and Elegies* (1898) e i *Songs of Life and Death* (1926) di Manmohan Ghose (1867-1924) rivelano un'intensa sensibilità e una grande profondità di pensiero. Il fratello di Manmohan, Aurobindo Ghose (1872-1950), è il maggiore scrittore indo-inglese. Tutta la sua opera, dal poema in prosa *The Life Divine* (1941) fino al poema *Savitri* (1950) tratto dalla

leggenda di Savitri e Satyaran del *Mahābhārata*, è improntata a un forte spirito universalistico e a una concentrazione nell'assoluto che ritroviamo anche nei *Collected Poems and Plays* (1942). Al contenuto filosofico delle poesie di Aurobindo Ghose (1872-1950) fa riscontro un'espressione intensamente lirica; il suo stile è esuberante e impregnato di simboli, e ha notevolmente arricchito la letteratura del Commonwealth. Letterariamente ancor piú complesso è il bengalese Rabindranath Tagore (1861-1941), autore di romanzi, racconti e drammi e noto in Europa soprattutto per le sue liriche. Il *Gitanjali* (1912) è una raccolta di poesie in prosa tradotte dalle sue opere poetiche in bengali, mentre i suoi *Collected Poems and Plays* (1937) esprimono una profonda venerazione per il miracolo della creazione. Tagore è profondamente religioso e vede nella fede il tema piú spontaneo della letteratura. Ritroviamo la sua tendenza a unificare il reale con l'ideale nella poetessa Sarojini Naidu (1879-1949). Dopo Tagore vengono tradotte, e con successo, altre opere della letteratura indiana dalle diverse lingue del paese, soprattutto a opera di Rajaji. Numerosi poeti s'ispirano alla lirica di Aurobindo; altri si schierano a favore di costumi tradizionali o li combattono, né mancano lirici assolutamente moderni come Dom Moraes (n. 1938), che si servono delle tecniche espressive dei movimenti d'avanguardia.

Nel recente passato la narrativa indo-inglese ha compiuto notevoli progressi e molti autori di rilievo, come a esempio Mulk Raj Anand (n. 1905) hanno ormai abbandonato lo stile di Romesh Dutt e di Tagore. R.K. Narayan e Bhabani Bhatta-Charya (n. 1906) continuano a produrre opere notevoli, mentre autori piú giovani, come Sudhin Ghose, Santha Ramu Rau e Khushwant Singh sono in cerca di uno stile personale. Questi romanzieri prediligono i temi drammatici come la lotta per l'indipendenza (*Waiting for Matahatma*, 1955, di Narayan), le catastrofiche carestie in Bengala, il bagno di sangue del 1946 e del 1947 (*Train for Pakistan*, 1956 di Khushwant Singh), i problemi sociali dell'India moderna, i contrasti tra la vita delle città e quella dei villaggi, e infine la questione razziale.

Tra questi romanzieri, Narayan è quello che ha la visione piú ampia. Egli scrive in un limpido inglese che rispecchia in modo convincente la sensibilità indiana. I protagonisti dei suoi romanzi sono tutti uomini delle classi medie, ancora legati ai vincoli familiari ma in lotta per sottrarsi alle pesanti convenzioni del passato e per conquistare una matura coscienza culturale. Narayan illustra l'alternarsi nella vita di momenti seri e comici, l'unicità e la complessità delle esperienze di ogni uomo, con una rassegnazione che è impregnata di acuta ironia. Egli sa conciliare con abilità lo spirito orientale con quello occidentale, ha un senso assai concreto e preciso del reale e con molta bonarietà ma anche con estrema decisione si libera del vago idealismo del passato, rendendosi cosí al tempo stesso interprete e critico della vita indiana.

Altre opere di autori indiani contengono riflessioni su aspetti generali della vita. A questo tipo di opere appartengono l'*Autobiography* (1936) di Nehru (1889-1964), *Eastern Religions and Western Thought* (1939) di Radhakrishnan (n. 1888) e *Autobiography of an Unknown Indian* (1951) di Chaudhuris (n. 1897).

Nel Pakistan, le tendenze nazionalistiche e i tentativi di far ri-

nascere le lingue locali per facilitare la penetrazione del pensiero islamico, hanno ostacolato lo sviluppo della letteratura in lingua inglese. A esempio, i poeti lirici Shah Nawaz, Itrat Hussain Zuberi — un imitatore di Donne — e Shahid Suhrawardy prediligono la tendenza cosmopolita di Eliot, mentre M. A. Seljouk si dimostra piú influenzato dall'ambiente locale. Si sono avute tuttavia alcune buone traduzioni di opere della letteratura islamica, soprattutto a opera di Muhammad Iqbal, e poesie bengali del Pakistan orientale come quelle di Jasimuddin.

Nell'illustrazione della vita del Pakistan la narrativa sta assumendo una funzione sempre piú importante. Romanzieri di talento sono Ahmed Ali, Firoz Khan Noon e Ahmad Abbas; ma vanno ricordate anche le novelle brevi di Muhammad Habib e di Ahmed Ali e infine i drammi letterari di M. A. Azan.

Molti scritti sono dedicati al tema dell'Islam. Agli storici Amir Ali (*Spirit of Islam*, 1891) e Khuda Bakhsh (*The Renaissance in Islam*, 1937) s'ispirano gli storiografi e i biografi delle nuove generazioni, come Muhammad Akbar, Muhammad Aziz e Z. A. Suleri. Sono state prodotte anche numerose traduzioni del Corano, opere sulla filosofia islamica e raccolte di discorsi, come le conferenze di Liaquat Ali Khan, pubblicate nel 1948 sotto il titolo *Pakistan: Heart of Asia*. *Adventures in Self-Expression* (1959) di A. K. Brohi è un'acuta illustrazione del tentativo di un pakistano di conciliare il pensiero occidentale con quello orientale.

Letteratura australiana

La lirica australiana delle origini tratta temi locali, e s'ispira in un primo tempo alla poesia didascalica inglese del secolo XVIII, e piú tardi alla poesia romantica. In questo periodo coloniale, caratterizzato da una scarsa originalità letteraria, il piú rinomato scrittore australiano è Charles Harpur (1819-1868). Stilisticamente wordsworthiana ma dotata d'inconfondibili tratti personali, è l'opera di Henry Kendall (1838-1882), mentre nelle *Bush Ballads and Galloping Rhymes* (1870) di Adam Lindsay Gordon (1833-1870), si avverte per la prima volta il respiro di un mondo non europeo. La forma della ballata viene coltivata intensamente negli anni '90 del secolo scorso, periodo in cui fa la sua comparsa un battagliero spirito nazionalistico. A. B. (« Banjo ») Paterson (1864-1941) e Henry Lawson (1867-1922) creano ballate straordinariamente drammatiche, impregnate di amaro umorismo, molto apprezzate dagli editori del *Sydney Bulletin*, J. F. Archibald e A. G. Stephen, due uomini che hanno potentemente contribuito all'incremento della letteratura australiana.

Nel periodo successivo si accentua l'interesse per i problemi sociali e per le aspirazioni socialiste del movimento laburista mentre incominciano a sorgere dubbi sull'opportunità di continuare a muoversi nel solco della tradizione letteraria inglese. Quest'ultima è però ancora viva nell'opera di Victor Daley (1858-1905), i cui primi lavori nascono nel solco della letteratura romantica e rivelano — a eccezione di alcune poesie di contenuto ironico-sarcastico — un tono di lamentosa e malinconica disperazione che ricorda il primo Yeats. Molto piú

intellettualistica è la poesia di Christopher John Brennan (1870-1932), che s'ispira ai simbolisti francesi. Brennan è uno scrittore dotato di un sottile senso della bellezza che ha riscosso quasi subito un meritato successo.

Nel secolo XX i motivi nazionalistici e idealistici trovano accenti nuovi nella poesia, di forti sentimenti sociali, di Bernard O'Dowd (1866-1953), per il quale l'Australia è l'« erede dell'antica civiltà ». C. J. Dennis (1876-1938) si serve efficacemente della lingua parlata per esprimere un sentimentalismo in fondo alquanto casalingo. Il successo è arriso anche alle tendenze accentuatamente « letterarie »; soprattutto alla lirica musicalmente e artisticamente equilibrata di Shaw Neilson (1872-1942) e alla poesia maliziosa, fantastica e tecnicamente elegante di Hugh McCraes (1876-1958), il primo poeta australiano che abbia introdotto satiri e fauni nel paesaggio del suo paese.

Temi specificamente australiani hanno scelto i poeti William Baylebridge (1883-1942) e Furnley Maurice (1881-1942). Nel suo lirico *Essay on Memory*, R. B. Fitzgerald (n. 1902) si rifà alle idee metafisiche di Berkeley, e sul piano artistico a Brennan. Kenneth Slessor (n. 1901), dopo essersi lasciato fortemente influenzare dal lirico e drammaturgo inglese Elroy Flecker, ha introdotto successivamente nella sua esuberante e potente poesia i toni ironici di Eliot e di Yeats. Questo autore ha dato il meglio di sé in una poesia di grande intensità espressiva: *Five Bells*.

Dell'intensa emotività e dell'interiore freschezza della moderna lirica australiana testimoniano le poesie apparse nel *Penguin Book of Australian Verse* e gli scritti pubblicati nell'appendice annuale della rivista *Australian Letters*.

I primi romanzi australiani — romantici e melodrammatici volumoni brulicanti di personaggi — imitano modelli del secolo XIX. Forse uno stile narrativo tipicamente australiano si sarebbe sviluppato piú precocemente se *Ralph Rashleigh* (stampato per la prima volta nel 1929 e ripubblicato nel 1952), di James Rosenberg Tucker (1808?-1866), fosse uscito già nel 1845 in edizione a stampa e non semplicemente in manoscritto.

In ogni modo il primo romanziere che abbia prodotto un'opera di un certo valore letterario è stato Henry Kingsley (1830-1876), autore di *The Recollections of Geoffrey Hamlyn*, primo dei suoi tre romanzi dedicati all'illustrazione dell'idillico e ancora inesplorato paesaggio australiano. Al tono di questo romanzo fa cupamente contrasto *For the Term of His Natural Life* di Marcus Clarke (1846-1881), impressionante ed efficace condanna della crudeltà e dell'ingiustizia dei sistemi punitivi ottocenteschi e inoltre un documento al tempo stesso fantasioso e penetrante dell'epoca. Una cronaca familiare nello stile di Kingsley, ma con echi del romanzo storico e di quello picaresco, è quella di Rolf Boldrewood (pseud. di T. A. Brown, 1826-1915) sotto il titolo *Robbery under Arms* (1888). In questo romanzo il personaggio dell'inglese viene descritto come completamente diverso dagli altri protagonisti della vicenda, il che dimostra come l'autore abbia voluto sottolineare le profonde differenze tra l'Australia e la madrepatria.

Il sentimento nazionale assume il carattere di una tranquilla e fi-

duciosa autocoscienza nel romanzo *Such is Life* di Tom Collins (pseud. di Joseph Furphy, 1843-1912). Come Lawson nei suoi racconti brevi, cosí Furphy nei suoi romanzi è sempre rimasto fedele a sé stesso. *Such is Life*, una prolissa narrazione, spesso sopravvalutata dai critici australiani, non è certo un'opera d'arte, ma esprime in modo convincente la ferma fiducia dell'autore nell'importanza sociale della classe operaia. In questo libro Furphy sostiene contemporaneamente idee democratiche e sciovinistiche, si serve di citazioni letterarie e rivela qua e là una profonda conoscenza degli uomini.

Di livello completamente diverso è l'opera della H. Handel Richardson (pseud. di J. Robertson 1870-1946), acuta, imponente. Nel romanzo *Maurice Guest* (1908), in cui illustra la vita di una grande città, questa scrittrice anticipa sotto certi aspetti lo stesso Joyce. La sua opera piú importante è tuttavia *The Fortunes of Richard Mahoney* (1929), un romanzo molto ben costruito in cui, per mezzo di una viva e avvincente descrizione del passato, l'autrice cerca di « spiegare », in termini a un tempo freddamente obiettivi e partecipi, le ragioni che impediscono a un immigrato di abituarsi alla vita del nuovo mondo. Katherine Susannah Pritchard (n. 1884) illustra la cupa esistenza dei tagliatori di legna e dei camionisti dell'Australia occidentale, mentre Xavier Herbert (n. 1901), satireggiando i costumi e la società del suo tempo, traccia un quadro ricco di sfumature della vita nel nord del paese. Il romanzo degli anni '30 rispecchia un crescente interesse per la vita delle città, come dimostrano le opere di Eleanor Dark (n. 1901), Leonard Mann (n. 1895) e Kylie Tennant (n. 1912).

Oggetto di commenti elegantemente satirici, nello stile di Evelyn Waugh, sono per Martin Boyd (Martin Mills, n. 1893) le ricche famiglie discendenti dai primi coloni di Melbourne. Il miglior romanzo di guerra dell'Australia è *The Ridge and the River* (1952) di F.A.G. Hungerford (n. 1925). Vanno infine ricordati i romanzi di Randolph Stow (n. 1935), che descrive l'ambiente dell'Australia occidentale immergendo i suoi racconti in una romantica atmosfera che ricorda vagamente quella delle sorelle Brontë.

Superiore a tutti questi narratori è Patrick White (n. 1912), autore del romanzo simbolico *The Tree of Man* (1955), solidamente radicato nella realtà locale, e di *Voss* (1957), un racconto in cui viene esaltata la forza trasfigurante dell'amore. Nella sua opera piú recente, *Riders in the Chariot* (1961), White illustra in forma satirica, con una tecnica rappresentativa fortemente simbolica e con dialoghi realistici, le influenze della civiltà occidentale moderna sulla struttura sociale australiana, della cui disgregazione egli ritiene responsabili anche i suoi compatrioti. Questo romanzo, che è assai piú di un amaro atto di accusa, dimostra come la letteratura australiana abbia ormai superato le barriere storiche e geografiche di cui era un tempo prigioniera.

Il teatro australiano, come del resto quello di tutti gli altri paesi del Commonwealth, non regge il paragone con quello inglese o americano. Tuttavia *Summer of the Seventeenth Doll* (1958) di Ray Lawler (n. 1922) ha reso familiari i costumi e la mentalità australiani a un vasto pubblico straniero.

Letteratura canadese

Già prima del 1867, anno in cui fu proclamata la confederazione, esisteva una letteratura canadese. Come dimostra *The Rising Village* (1825) di Oliver Goldsmith (1794-1861), pronipote dell'omonimo e famoso autore di *The Deserted Village*, questa letteratura aveva saputo descrivere poeticamente l'evoluzione del paese. A questa rappresentazione della rude vita dei coloni seguirono le opere di Thomas Chandler Haliburton (1796-1865), impregnate di *humour* tipicamente *yankee* e ricche di tratti caricaturali e — sul piano opposto — opere rispecchianti una piú raffinata concezione della vita, come a esempio la raccolta di poesie *Roughing it in the Bush* (1852) di Susanna Moodie (1803-1885), in cui emerge il tema dell'urto tra l'antica civiltà della madrepatria e la passione nazionalista dei discendenti canadesi. Charles G. D. Roberts (1860-1945) disegnò un quadro impressionistico e wordsworthiano della vita del New Brunswick. Oltre a lui seguirono la tradizione romantica i « Poets of the Confederation »: Archibald Lampman (1861-1899), Bliss Carman (1861-1929) e Wilfred Campbell (1858?-1918). Una rappresentazione piú realistica della vita nelle regioni settentrionali si trova infine nella lirica di Duncan Campbell Scott (1862-1947). Si tratta di autori assai esigenti sul piano letterario che si rivolgono a un pubblico molto raffinato. Fa eccezione Robert Service (1874-1958), che dedica le sue poesie d'intonazione kiplinghiana a una cerchia piú vasta di lettori.

Negli anni '20 si attua l'inevitabile distacco dalla poesia bucolica del tardo periodo vittoriano. Il centro di gravità della poesia si sposta ora dalla campagna alla città. Il vecchio idealismo si trasforma addirittura in cinismo quando il « gruppo di Montreal » (A. J. Smith, n. 1902; A. M. Klein, n. 1909 e altri) assimila la tendenza ironico-satirica del pessimismo europeo. Apparizione isolata è E. J. Pratt (1883-1964), che nei suoi poemi narrativi non ignora le condizioni della vita moderna, ma in contrasto con i propri contemporanei traccia un quadro concreto, positivo ed equilibrato dell'uomo e della natura del Canada. Al suo confronto Robert Finch (n. 1900) rivela una maggiore padronanza dei mezzi stilistici e formali.

Alcuni lirici moderni tentano di creare nuovi miti e ne riscoprono di vecchi. La nuova poesia coltivata da Douglas Le Pan (n. 1914), James Reaney (n. 1926) e Jay MacPherson (n. 1931) è caratterizzata da interessi cosmopoliti, che superano ampiamente i confini del Canada, e da tratti intellettualistici. Contro questa « scuola accademico-letteraria » si schierano Irving Layton (n. 1912), poeta felicemente istintivo, Louis Dudek (n. 1918) ed Earle Birney (n. 1904). Richiamandosi alla tradizione « vitalistica » questi autori tendono a un rispecchiamento diretto delle esperienze e rinunciano ai grandi contesti mitici. A questo gruppo appartiene anche P. K. Page (n. 1916), che sa esprimere le proprie esperienze soggettive in poesie lievi e artisticamente espressive.

Il romanzo canadese nasce piuttosto tardi. Il meglio che il secolo XIX abbia prodotto in questo campo è costituito da vicende storico-avventurose, come *Seats of the Mighty* (1896) di Sir Gilbert Parker (1862-1932), mentre il vero e proprio romanzo di svago assume tratti realistici nei libri scritti da Ralph Connor (pseud. di C.W. Gordon,

1860-1937) per illustrare la corsa verso il West. Se si prescinde da Sara Jeannette Duncan Cotes (1862-1922) e dal suo jamesiano *The Imperialist* (1904), fino al termine della prima guerra mondiale l'unico scrittore dotato di autentiche doti letterarie è l'umorista Stephen Leacock (1869-1944), acuto osservatore e critico del provincialismo del suo paese.

Tra le due guerre Mazo de la Roche (1885-1961) compone le sue cronache familiari nello stile dei romanzi di Galsworthy (*Jalna*, 1927) e F. P. Grove (1871-1948) i suoi racconti sull'epopea dei pionieri. Molto ambiziosi nell'impostazione ma poco riusciti nella costruzione, questi racconti rivelano una marcata sensibilità tragica. Mescolando il realismo al simbolismo, Morley Callaghan (n. 1903) ritrae la vita delle grandi città canadesi. Negli anni '50 Mordecai Richler (n. 1931) tratteggia una dura e violenta satira dell'ipocrisia umana. Sensibilità piú acuta e sottile rivelano i romanzi di Robertson Davies (n. 1913); gusto dell'esperimento letterario quelli di Ethel Wilson (n. 1890), tra cui spiccano *Equations of Love* (1952), *Swamp Angel* (1954) e *Love and Salt Water* (1956). Un autore canadese di rinomanza internazionale è Hugh McLennan (n. 1907). Il suo romanzo *The Watch that Ends the Night* (1959), che nel quadro dell'ambiente canadese dibatte problemi etici di validità universale, è un libro drammatico e movimentato.

Un tempo si usava considerare le opere degli autori franco-canadesi come « letteratura americana, scritta in francese in un paese britannico ». Come dimostrano *Les Anciens Canadiens* di Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), questa letteratura si schierò, almeno inizialmente, in difesa dei resti del sistema feudale. In origine la lirica si attenne di preferenza a temi patriottici: piú tardi, sotto l'influenza di Émile Nelligan, anche in Canada come negli altri paesi del Commonwealth, si fecero sentire i movimenti internazionali come il neosimbolismo degli anni '20 e la lirica astratta, spesso surrealistica, degli anni '30 e del dopoguerra.

Molti romanzieri franco-canadesi moderni si sono ribellati all'orientamento conservatore dei loro predecessori, affrontando in modo analogo all'indiano Narayan i problemi dell'urbanesimo. André Langevin, Roger Lemelin (n. 1919), Gabrielle Roy (n. 1909) e Robert Élie (n. 1915) sono gli esponenti di un realismo moralmente impegnato che rivela spesso tratti pessimistici.

Alcuni di questi autori riscuotono un interesse sempre piú intenso negli Stati Uniti dove la loro opera viene considerata come un contributo importante allo sviluppo spirituale di un paese ancora in via di formazione ma destinato, nonostante la varietà dei suoi aspetti, ad assumere un volto unitario.

Letteratura neozelandese

La letteratura neozelandese delle origini è composta prevalentemente di diari, lettere, descrizioni di viaggi e libri specialistici. Un tipico esempio di questa prima fase letteraria è *A First Year in the Canterbury-Settlement* (1863) di Samuel Butler junior (1835-1902). (Butler scrisse anche *Erewhon, or Over the Range*, 1872, quando era ancora in Nuova Zelanda, prima di stabilirsi in Inghilterra.) La maggior parte delle opere del secolo XIX s'ispira ai modelli della tarda letteratura vittoriana (Katherine Mansfield è l'unica che sia riuscita a liberarsi dal provincialismo letterario del periodo anteriore al 1914) e soltanto due di esse meritano una certa attenzione: il poema epico *Ranolf and Amokia* (1872) di Alfred Dommett (1811-1881) e il racconto *The Long White Cloud* (1898) di William Pember Reeves (1857-1932). Come la poetessa lirica Jessie Mackay (1864-1938), anche Pember Reeves pone la sua arte al servizio delle riforme sociali propugnate dai coloni del secolo XIX.

Spentosi l'entusiasmo per gli ideali sociali degli anni '90 la lirica neozelandese tace quasi totalmente, fino alla depressione degli anni '30, in cui risorge per dedicarsi a un attento esame degli aspetti piú negativi della vita del paese. Eileen Duggan (n. 1922) e Walter d'Accy Cresswell (n. 1896) trattano temi locali; R.A.K. Mason (n. 1905) traccia nei suoi versi un quadro satirico della società neozelandese che A.R.D. Fairburn (n. 1904) ritrae in termini forse ancora piú sarcastici, mentre Allen Curnow (n. 1911) e Charles Brasch (n. 1909) cercano miti che possano esprimere il paesaggio e la storia della Nuova Zelanda. I poeti piú giovani, come James Baxter (n. 1926), Louis Johnson (n. 1924) e Kenneth Smithyman, sembrano aver voltato le spalle a ogni isolamento e regionalismo e si servono ormai di mezzi stilistici piú moderni.

I romanzi del secolo XIX avevano cercato di mettere in luce i contrasti e le differenze tra la Gran Bretagna e la Nuova Zelanda: solo negli anni '30 i romanzieri della Nuova Zelanda cominciarono a scrivere in termini obiettivi. La miseria del periodo della depressione viene illustrata da John A. Lee (n. 1891) in *Children of the Poor* (1934) e da John Mulgan (1911-1945) in *Man Alone* (1939). In questi anni il romanzo e la *short story* s'influenzano reciprocamente e utilmente, mentre Frank Sargeson (n. 1903) e il suo stile hemingwayiano trovano numerosi imitatori. La tecnica *hard boy* degli autori, spesso amarissimi, degli anni '30 nulla ha attinto da Katherine Mansfield (1888-1923), anche perché nello stesso periodo incomincia a farsi sentire, seppure con qualche ritardo, la presenza di Joyce nella prosa e quella di Eliot e di Pound nella poesia. A questo proposito vanno ricordati i racconti brevi, tecnicamente levigati, di Maurice Duggan, apparsi nel 1956 sotto il titolo *Immanuel's Land*, i romanzi, ricchi di compassione umana, di Dan Davin (n. 1913), nonché *Owls do Cry* (1957) e *Faces in the Water* (1961) di Janet Frame (n. 1924), descrizione della vita segreta delle piccole città.

Letteratura sudafricana

Durante i sei anni trascorsi in Sudafrica, l'inglese Thomas Pringle (1789-1834) compose alcune notevoli descrizioni in versi del paese. Tuttavia, dopo di lui, non si ebbero poeti lirici fino alla comparsa di Arthur Shearly Cripps (1867-1952) e di Francis Carey Slater (1876-1959). In Slater, accanto a elementi poetici convenzionali, troviamo anche sottili esperimenti. Autentica vocazione di poeta ebbe Roy Campbell (1901-1957), dotato di una tecnica eccellente, di un forte

talento satirico e di un'acuta sensibilità per i movimenti dinamici e per gli aspetti piú stimolanti della vita. Come la neozelandese Katherine Mansfield, Campbell trovò il suo linguaggio in paesi lontani dalla sua terra d'origine. Buon conoscitore delle letterature spagnola e provenzale, questo poeta esprime nella sua lirica un rapporto fortemente passionale, quasi esaltato, con la vita. La sua poesia (e di nuovo si affaccia spontaneo il paragone con Katherine Mansfield) è una pietra miliare nella storia della letteratura sudafricana. Ma Campbell non è stato l'unico poeta che abbia voltato le spalle al Sudafrica: vanno ricordati anche William Plomer (n. 1903), F. T. Prince (n. 1912), autore di squisiti ritratti e di limpide immagini, e David Wright (n. 1920).

Piú feconda è la narrativa sudafricana. La prima opera importante è *The Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner (1855-1920), che fu pubblicata quando erano ancora popolari i romanzi d'avventure di Henry Rider Haggard (1856-1925) — il suo *King Solomon's Mines* (1885) ricorda la narrativa del canadese Gilbert Parker — e di Percy Fitzpatrick (1862-1931: *Jock of the Bushveld*, 1907). Una seguace di Olive Schreiner è Sarah Gertrude Millin (n. 1889), autrice di *God's Stepchildren* (1924). Nelle opere di queste due scrittrici largo spazio occupano i problemi sociali, inevitabili in un paese di recente formazione e che erano stati affrontati anche dagli scrittori neozelandesi del secolo XIX. Dotata di vivace immaginazione, Pauline Smith (1882-1959) sviluppa con abilità e sobrietà stilistica, nel suo *The Little Karroo* (1926), l'opera delle due scrittrici precedenti, mentre negli anni '30 William Plomer, sotto certi aspetti affine al contemporaneo australiano W.J. Turner, inaugura uno stile preciso ed elegante, e Laurens van der Post (n. 1906) nel suo *In a Province* (1934) cerca piú delicati effetti narrativi (ma nelle opere piú recenti sembra essere caduto in un misticismo un po' confuso). Dei numerosi romanzi sull'Africa, *The Hill of Doves* (1941) di Stuart Cloete (n. 1897) è il migliore. Alcuni dotati romanzieri hanno saputo portare con efficacia letteraria alla coscienza del mondo intero il problema razziale sempre molto acuto: *Cry, the Beloved Country* (1948) di Alan Paton (n. 1903) e *Too Late the Phalarope* (1953) dello stesso autore, sono sconvolgenti confessioni che interpretano e descrivono il dilemma africano con espressività di linguaggio, intensa partecipazione e grande comprensione umana. Nadine Gordimer (n. 1923) e Dan Jacobsen (n. 1929), due autori la cui importanza letteraria cresce di anno in anno, hanno affrontato gli stessi problemi. La piú importante qualità di Doris Lessing (n. 1919) è la sua capacità di esprimere i problemi sociali attraverso sensibili ritratti d'atmosfera. Merita infine di essere ricordato l'autore di *short stories*, Herman Charles Boorman (1905-1951), che nel volume *Mafeking Road* (1947) descrive la vita degli agricoltori del Transvaal. Un piccolo capolavoro nel suo genere, è *Commando* (1929) di Deneys Reitz (1882-1944), rappresentazione artistica della guerra civile.

Tra le lingue locali del Sudafrica, la prima in cui sia stata prodotta un'opera letteraria (*Hymn of Praise* di Ntsikana, m. 1821) è la lingua xhosa. Altri scrittori che se ne sono serviti sono S. E. Krune Mqhayi (1875-1945), autore del potente *Ityala Lama Wele* (1912), J.J.R. Jolobe e A. C. Jordan, il cui romanzo *Ingqumbo Yemi Nyanya* (1940) ha

Gengis Khān a caccia. *Pittura cinese su seta di epoca Sung. Cabul, Coll. Principi di Hetimandel.*

avuto un notevole successo. In lingua sesutho sono stati scritti i non meno fortunati romanzi di Thomas Mofolo (1873-1948) (ricordiamo qui *Chaka*, 1925) e un interessante dramma di B. M. Khaketla, *Moshoeshoe le Baruti* (1947).

Quella di assicurare un vasto pubblico di lettori alle opere scritte in lingue africane, senza alterare il loro carattere specifico, è un'impresa difficile e complessa cui solo parzialmente si può soccorrere con le traduzioni. Tuttavia, l'opera del poeta zulú Benedict Walleb Viakazi (1906-1947) è già stata tradotta in inglese, mentre si moltiplicano le traduzioni di altri autori nelle altre lingue del mondo. Per contro il beciuano Solomon Cekisho Plaatje (1878-1932) ha tradotto Shakespeare nella propria lingua servendosi però dell'inglese in altre sue opere, a esempio nel romanzo *Mehudi* (1930). L'inglese sta d'altronde diventando la lingua letteraria degli autori africani, processo che si può spiegare in parte pensando ai fattori politici (citiamo a questo punto Iren Daniel O' Connell, che nel secolo XIX esortò i suoi compatrioti a imparare l'inglese) e in parte tenendo conto dell'esigenza (vivamente sentita dagli scrittori) di presentare a un pubblico piú vasto i problemi sorti dall'incontro con la civiltà occidentale. A questo risultato tendono appunto i romanzi di Peter Abrahams (n. 1919), *Down Second Avenue* (1959) di Ezekiel Mphahlele (n. 1919), *Road to Ghana* (1960) di Alfred Hutchinson, e il *Drawn in Colour* (1960) che Noni Javabu ha dedicato alla memoria del proprio nonno, l'erudito africano D. D. T. Javabu. L'inglese di questi autori (che del resto vivono tutti fuori dell'Africa) lascia trasparire quella vivacità coloristica e ritmica che è tipica delle loro lingue materne, e che rende cosí affascinanti anche le letterature in lingua inglese dell'Africa occidentale e delle Indie occidentali.

Letteratura delle Indie occidentali

Nel secolo scorso alcuni scrittori inglesi, a esempio Monk Lewis nel suo *Journal* (1834), descrissero la vita e i paesaggi delle isole delle Indie occidentali. Tuttavia in questi paesi una letteratura locale (ovviamente descrittiva, imitativa e dilettantesca) è sorta soltanto nel nostro secolo.

All'estero, dove è stato costretto a emigrare, Claude McKay (1890-1948) ha scritto libri pieni di nostalgia per la sua patria, descrivendo anche le condizioni della popolazione negra degli Stati Uniti, mentre Walter Adolphe Roberts (n. 1886) ha dedicato tutta la sua opera alla rappresentazione dell'intero mondo caraibico. Negli anni '40 si sono fatte sentire in Giamaica tendenze nazionalistiche, che hanno trovato espressione nei romanzi storici e sociali di Roger Mais (1905-1955), Victor S. Reid (n. 1913) e John Hearne (n. 1925). Altri importanti romanzieri che si sono serviti dell'arma dell'ironia sono: Edgar Mittelholzer (1919-1966) della Guiana britannica, George Lamming (n. 1927) delle Barbados, Samuel Selvon (n. 1923) e V. S. Naipaul di Trinidad. Si tratta di scrittori esperti e sensibili che affrontano temi molto vari: dalla complessa vita di Trinidad (*A Brighter Sun*, 1951, di Selvon) ai problemi dei compatrioti immigrati in Inghilterra (*The Emigrants*, 1955, di Lamming).

Tra i poeti lirici va ricordato Derek Walcott (n. 1930) che affronta i problemi sociali del suo paese e tenta, come i narratori, di interpretare i costumi e la mentalità della popolazione.

Letteratura dell'Africa occidentale

Nell'Africa occidentale, insieme alle traduzioni in inglese delle opere della letteratura locale, si sono rapidamente sviluppati anche il romanzo, la lirica e il dramma, che hanno arricchito la letteratura inglese di nuovi stili e di nuovi temi. Nelle opere di Amos Tutuola (n. 1920), Chinua Achebe (n. 1931), Cumara Laye (n. 1928) e Cyprian Ekwensi (n. 1921), si avverte l'impetuoso sviluppo di una giovane coscienza sociale, la spinta all'urbanesimo e le aspirazioni all'indipendenza e all'autodeterminazione. Una carica d'intensa vitalità rivelano i drammi di Wole Soyinka (n. 1934).

Questi autori padroneggiano perfettamente l'inglese, cui hanno impresso una vivace spontaneità e un nuovo dinamismo.

A. Norman Jeffares

LETTERATURE CELTICHE

Oggi non sono piú di due milioni e mezzo le persone che in Europa (e piú precisamente in Irlanda, Scozia, Galles e Bretagna) parlano ancora le lingue celtiche. A queste bisogna aggiungere le poche decine di migliaia di coloni scozzesi di lingua gaelica del Canada e di coloni gallesi di lingua cimrica della Patagonia. Nei loro nuovi paesi gli emigrati celti hanno aperto numerose scuole per l'insegnamento della loro lingua d'origine. Il dialetto celtico dell'isola di Man si è estinto recentemente, mentre il cornico, il dialetto della Cornovaglia, ha cessato di esistere alla fine del secolo XVIII.

Un grande passato

Nella prima metà del III sec. a.C. i celti sono il piú potente popolo d'Europa e dominano un immenso territorio che si estende dall'Oceano Atlantico fino al cuore dell'Asia Minore e alle coste del mar d'Azov. Gli scrittori classici ce li descrivono di alta statura, biondi, con gli occhi celesti e la carnagione chiara, simili in ciò ai germani dai quali s'incomincia a distinguerli solo ai tempi di Cesare. Queste descrizioni si riferiscono però solamente agli individui delle caste superiori, indubbiamente di provenienza nordica. (Anche nelle piú antiche saghe irlandesi quasi tutti gli eroi e i nobili ci vengono presentati come biondi e con gli occhi celesti, sebbene già allora una gran parte della popolazione irlandese fosse sicuramente bruna come oggi.) Originariamente nordici, i celti devono quindi aver assorbito, nel corso della loro espansione, una popolazione piú antica, dai caratteri bruni, che con il tempo ha imposto ovunque il proprio tipo somatico. Il gruppo etnico che in epoca storica viene definito come « celtico » non sarebbe quindi altro che una popolazione mista, composta dalle varie stirpi che nel corso dei secoli avevano assimilato la lingua dei celti.

Centri d'irradiazione di questo popolo sono stati — in base alle piú recenti scoperte — la Germania meridionale e occidentale, la Svizzera settentrionale e occidentale e la Francia orientale; tutti territori abitati in origine da un tipo bruno, di lingua non indogermanica e di razza alpina o dinarica. Intorno al 2000 a.C., popolazioni nomadi caratterizzate dall'uso della bipenne impongono a questo tipo etnico la lingua indogermanica, da cui si svilupperanno in seguito

i caratteri linguistici specificamente celtici, che si andranno gradualmente precisando nel corso di un lungo e complicato processo di differenziazione dalle altre lingue indogermaniche. Esempio significativo di tale processo sarà la caduta della *p* indogermanica (latino *pater*, irlandese *athir*).

Dalla civiltà del bronzo delle necropoli a tumulo (circa 1600-800 a.C.), tipica dei territori originariamente celtici, si svilupperà in un secondo tempo la civiltà occidentale di Hallstatt, risalente alla prima fase dell'età del ferro (circa 750-400 a.C.), civiltà in cui si avvertono le influenze esercitate dalle popolazioni del Danubio orientale e gli influssi di genti indogermaniche che, intorno al 1100 a.C., introducono l'urna cineraria, venendo però totalmente assimilate dai celti originari.

I celti devono alla conoscenza del ferro i loro grandi successi in guerra. Sotto la pressione dei germani (che a causa del mutamento climatico intervenuto nell'VIII secolo a.C. incominciano a premere verso sud-ovest tentando di avvicinarsi al Reno), essi si spingono gradatamente verso occidente occupando infine le isole britanniche, la Francia meridionale e occidentale e la Spagna.

I celti raggiungono la loro massima espansione nella tarda età del ferro e cioè all'epoca della civiltà di La Tène (che inizia con il 450 a.C. e prende il nome da una località presso il lago di Neuchâtel in cui sono emersi importanti reperti archeologici). A partire dal 400 a.C. i celti invadono tutta l'Italia settentrionale. Nell'anno 387 distruggono Roma e si spingono fino in Campania e in Puglia; nello stesso periodo conquistano tutta la Germania centrale e meridionale, i territori alpini e infine la Boemia (cui i galli boi lasceranno il nome), e ancora la Moravia, la Slesia occidentale e l'Ungheria. Intorno al 350 a.C. essi si affacciano alle coste dell'Adriatico, donde nell'anno 335 inviano ambascerie ad Alessandro Magno. Poco dopo occupano l'Illiria e la Tracia, penetrano in Grecia (279 a.C.) e mettono a sacco Delfo; infine, attraversato l'Ellesponto (278 a.C.), fondano, nel cuore dell'Asia Minore, lo stato dei galati.

Nonostante questi successi, i celti non avranno mai un vero e proprio stato perché non riusciranno a creare un organismo politico unitario e a darsi un governo centrale; diverranno perciò facile preda dei conquistatori germanici e latini. Le loro numerose tribú riusciranno a conservare il sentimento della comunanza di stirpe solo grazie all'istituzione dei « druidi », una casta sacerdotale simile in parte a quella brahmanica dell'India.

Incapaci di costruire un organismo statale, i celti eccellono peraltro per la grande fantasia e per la spiccata inclinazione alla poesia e alla musica. Già a Cesare non sfugge la loro capacità di esprimersi con particolare arguzia e sagacia (*argute loqui*). La presenza di una componente mediterranea pre-celtica, soprattutto sensibile nelle isole britanniche dove i celti troveranno il loro estremo rifugio, rafforzerà ulteriormente questa loro dote. Particolarmente vitale (al punto che non si è spenta ancora) si dimostrerà la civiltà megalitica cui essi daranno vita in Irlanda durante l'ultima fase del periodo neolitico: la civiltà dei dolmen. Le descrizioni degli scrittori greci e romani che sottolineano lo spirito guerriero e avventuroso, la grande immaginazione, l'ornata eloquenza e la profonda religiosità dei celti del continente, sono valide ancor oggi.

L'inclinazione dei celti per gli elementi irrazionali e misteriosi si manifesta anche nei piú antichi prodotti d'artigianato del periodo di Hallstatt e di La Tène. Nel materiale di scavo di quest'epoca si trovano arabeschi a spirali multiple assai fantasiosi e originali, con ornamentazioni basate su grottesche figure animali. Anche quando si limiteranno a riprendere e sviluppare spunti d'origine straniera (quelli a esempio provenienti dagli sciti della Russia meridionale), i celti sapranno tuttavia rielaborarne i motivi lasciando su di essi un'inconfondibile impronta. La loro influenza sull'arte industriale tardoromana sarà comunque considerevole; anzi l'artigianato celtico potrà a buon diritto essere considerato come il primo contributo dato dai « barbari » alla civiltà europea.

Cultura e classi sociali

Presso tutte le tribú celtiche la casta letteraria è originariamente suddivisa in tre classi. La prima è quella dei druidi, sacerdoti cui è affidata l'organizzazione religiosa e che godono di un grande ascendente su tutta la società. Coloro che intendono far parte di questa classe devono entrare in una delle numerose scuole druidiche e assoggettarsi a un lunghissimo noviziato (che può durare anche vent'anni), durante il quale devono imparare a memoria un'enorme quantità di versi (i druidi non ritengono infatti conveniente né dignitoso affidare il proprio sapere ai documenti scritti). La seconda classe è quella dei bardi, cantori, musicisti e poeti lirici che sono tenuti a recitare e a cantare poemi encomiastici in onore di determinati uomini o avvenimenti. I bardi compongono anche canti satirici e, nella loro qualità di poeti di corte, celebrano spesso le gesta dei grandi uomini accompagnandosi con melodie di repertorio. La terza classe comprende, almeno sul continente, i *vates* e cioè i veggenti e gli indovini.

È probabile che in Irlanda una parte considerevole dei druidi sia passata, in seguito, al cristianesimo. I missionari sbarcati nell'isola nel VI secolo vi trovano infatti una sviluppata organizzazione scolastica (l'assenza di differenziazioni dialettali nella piú antica letteratura irlandese basta d'altronde a dimostrare l'esistenza di una lingua unitaria che non avrebbe tuttavia potuto svilupparsi senza l'esistenza di scuole). Le antiche scuole druidiche verranno piú tardi sostituite dai monasteri, alcuni dei quali giungeranno a ospitare fino a tremila allievi, fungendo cosí da embrioni delle future università.

Dai druidi (che nella letteratura cristiana arcaica vengono presentati come maghi e indovini) si distinguono i *filid*. Costoro erano originariamente dei veggenti, come i *vates* della Gallia, ma in epoca storica figurano come poeti eruditi, cui spettano particolari privilegi sociali. Nella loro qualità di depositari dell'antica tradizione e di custodi dell'albero genealogico delle famiglie nobili, i *filid* devono comporre canti in lode dei loro aristocratici protettori ed elegie per la loro morte. Le piú antiche poesie tramandateci mostrano un sistema metrico assai originale, certamente piú antico dei metri sillabici derivati dagli inni latini; ciò fa pensare che, fin dalle origini, lo studio delle norme poetiche sia stato coltivato come una particolare disciplina.

I *filid* sono inoltre i custodi e i conoscitori delle piú antiche leggi delle tribú, leggi che vengono tramandate in forma metrica. Per molte generazioni tutti i prodotti letterari verranno infatti trasmessi oralmente; solo nel VI secolo verranno introdotti in Irlanda, insieme al cristianesimo, anche l'alfabeto latino e la scrittura su pergamena. Nonostante ciò la tradizione orale proseguirà accanto a quella scritta, arrivando fino ai nostri giorni. La piú antica opera della letteratura irlandese pervenutaci è il *Canto in lode di san Columcillo*, databile con sicurezza all'anno della morte del santo (597) e composto da uno dei maggiori poeti del tempo, Dallán Forgaill; disponiamo tuttavia di questo documento soltanto attraverso manoscritti assai piú recenti.

In Irlanda, accanto ai poeti di corte ufficiali, i *filid*, troviamo anche i bardi, semplici cantori e musicisti vaganti, autori di canti encomiastici e di canti satirici e scherzosi.

Tra i galli e i celti della Britannia meridionale i druidi scompaiono molto presto a causa della persecuzione romana. La posizione piú alta sarà assunta in questa regione dai bardi. Accanto a quelli di corte, che sono « pubblici funzionari », esistono anche numerosi bardi « privati », mantenuti dalle famiglie piú facoltose, e infine anche quelli vaganti che vivono di doni occasionali. I bardi che godono dei favori dei ceti dominanti guardano con dispregio ai cantastorie vaganti che, secondo loro, non fanno che diffondere « merce falsa ». Questa è una delle ragioni per cui nel Galles si conserveranno relativamente poche saghe.

Il periodo della massima fioritura della poesia dei bardi va dal VII secolo alla fine del XV; durante questo periodo rimangono vivi il sentimento nazionale e l'odio contro gli angli e i sassoni e, piú tardi, contro gli anglo-normanni e gli inglesi. Tuttavia, quando nel 1485 un celta gallese, e cioè Enrico Tudor, salirà sul trono inglese, la poesia dei bardi perderà il suo piú importante tema poetico e quindi anche la coscienza della propria vocazione politica. Al posto delle severe forme classiche subentrerà allora la lirica composta in metri liberi. Dal XVII secolo in poi la poesia dei bardi si ridurrà a svago per artigiani. Solo alla fine del secolo XVIII si avrà una rinascita di questa poesia grazie all'istituzione di grandi feste di cantori, chiamate *Eisteddfod*, che si tengono ancor oggi annualmente.

Nella Bretagna, in seguito alla precoce latinizzazione della casa regnante e dei nobili, la produzione dei bardi locali non verrà neppure trascritta, mentre la romanizzazione delle classi superiori porterà addirittura alla scomparsa dal patrimonio lessicale della stessa parola *barz*, poeta. Sono invece giunti fino a noi, rielaborati sotto forma di *lais bretons*, i canti dei bardi bretoni di lingua francese emigrati nella Francia settentrionale e in Normandia.

Accanto ai bardi, che eseguono i loro canti accompagnandosi con l'arpa, si forma in Bretagna anche la classe dei cantastorie, corrispondente almeno in parte a quella dei *filid* dell'antica Irlanda. Robert Wace (1100?-1175?) li cita come *conteurs* e *fableurs*; nel XII e nel XIII secolo frequentano le corti dei nobili e dei principi della Francia settentrionale, della Normandia e dell'Inghilterra anglo-normanna e divengono in particolare depositari e diffusori delle leggende del ciclo di Artú, fornendo il materiale grezzo da cui Chrétien de Troyes trarrà il suo celebre romanzo.

Della letteratura orale dei celti del continente purtroppo non ci è rimasto nulla: i prodotti del loro artigianato e le descrizioni degli scrittori classici ci consentono tuttavia di ricostruirne, almeno in parte, i caratteri e di dedurre che, per molti aspetti, essa deve essere stata molto simile a quella dei celti insulari.

A questo proposito importanti testimonianze ci forniscono i documenti letterari del popolo gaelico, che emigrò in un primo tempo in Irlanda e in seguito in Scozia e che è stato anche il primo, tra tutti quelli dell'Europa occidentale e settentrionale, a fissare estesamente per iscritto la propria letteratura dopo la conversione al cristianesimo (intorno al 600 d.C.). Grazie a tale favorevole circostanza disponiamo d'importanti informazioni sull'epoca pagana e quindi sulle origini della civiltà dell'Europa occidentale, giacché i monaci irlandesi continueranno a coltivare la locale letteratura profana, e contribuiranno a mantenere vive alcune concezioni pagane rielaborandole in forma cristiana.

Caratteri stilistici

Esaminando nel loro insieme le antiche letterature celtiche non si tarda a distinguervi alcune proprietà stilistiche che le differenziano da tutte le altre.

I popoli celtici sono forse gli unici in cui l'arcaica forma della saga (comune a tutta la poesia celtica delle origini) si presenti come racconto in prosa. Solo il dialogo rivela, abbastanza spesso, norme fisse che presiedono al collegamento tra battuta e risposta; in questo caso si ha una contrapposizione regolare di strofe o delle piú piccole unità del discorso, simmetricamente distribuite nelle varie strofe. La stessa cosa avviene quando in un racconto vengono inseriti elementi lirici (come accade, a esempio, allorché l'eroe intona un lamento funebre sul cadavere del valoroso avversario o dello sfortunato amico). In genere però la forma metrica viene riservata alla vera e propria poesia lirica, anche quando (è il caso delle piú antiche leggi, delle genealogie e delle regole monastiche) essa serve soltanto a fini mnemotecnici. Persino la grande poesia epica straniera viene tradotta in prosa: il ciclo francese di Artú e l'*Eneide* virgiliana, a esempio, vengono tradotti rispettivamente in lingua cimrica e in lingua irlandese, entrambi in forma prosastica.

Grazie all'influenza dei vichinghi (che a partire dalla metà del X secolo si mescolano sempre piú strettamente con la popolazione irlandese) compare, accanto all'antico racconto in prosa, la ballata strofica che si diffonde particolarmente in Scozia sotto forma di ballata ossianica.

In ogni modo, anche nelle narrazioni epiche posteriori scritte sia in prosa che in versi, colpisce la mancanza di opere di portata universale e cioè di opere dotate di una struttura unitaria e di un grande respiro. I poeti sembrano incapaci d'impegnarsi in rappresentazioni lunghe e complesse. Riescono invece ottimamente nel brano breve e circoscritto, nel dettaglio, in cui sono insuperabili. Le loro immagini si susseguono l'una all'altra senza alcuna articolazione; manca insomma l'organicità, sicché per quanto compiuta e perfetta possa essere la rappresentazione del particolare, altrettanto insufficiente, anzi inar-

tistica, risulta la composizione nel suo complesso: unico legame tra i diversi episodi è per lo piú la figura del protagonista del racconto.

In comune con l'artigianato la letteratura celtica rivela una spiccata inclinazione all'elemento decorativo, ornamentale. Appunto per questo essa disdegna tutto ciò che è troppo vistoso e contemporaneamente tutto quanto sa di luogo comune. I poeti si limitano per lo piú ad allusioni che abbozzano con lievi e abili pennellate. Come esempio dello stile letterario d'impronta tipicamente celtica valga questo *Canto d'inverno* irlandese del IX secolo:

Ascoltate il mio messaggio: urla il cervo in amore,
l'inverno fa turbinare la neve,
l'estate è finita.
Il vento è freddo e tagliente, il sole è basso sull'orizzonte,
breve è il suo corso, gonfio e turbato è il mare.
La felce è di un rosso scuro; la sua bellezza è svanita;
l'oca selvatica fa udire il suo grido.
Il freddo ha paralizzato le ali degli uccelli.
È tempo di gelo; questo è il mio messaggio.

Data l'intensa e quasi esasperata sensibilità dei celti, anche il senso dei colori è in loro estremamente ricco e differenziato; essi posseggono un numero di parole per indicare le sfumature dei colori assai superiore a quello di tutte le altre lingue indogermaniche antiche. Si hanno termini particolari per designare il rosso, il rosa, il rosso sangue, il rosso carminio, il rosso porpora, ecc. In una rielaborazione irlandese dell'*Odissea*, di Argo — il cane di Ulisse — si dice: « esso ha i fianchi bianchi, la schiena di porpora splendente, il ventre nero come la pece e una coda verdognola ». Le percezioni sensoriali dei poeti celtici possono a volte apparire esagerate; rimane il fatto che in nessun'altra letteratura troviamo un entusiasmo per gli spettacoli naturali altrettanto spontaneo, non convenzionale e libero da macchinose, sentimentali rimuginazioni di pensiero. Per i poeti celtici la natura non è un semplice scenario, ma una forza autonoma e viva che stimola e solletica il sentimento di chi la osserva e che, al tempo stesso, lo rispecchia. La stessa poesia è parte di questa natura che penetra di sé e comprende in sé ogni cosa, e che sembra farsi gioco di tutto ciò che è umano e in particolare delle norme morali.

D'altra parte per il poeta celtico il naturale non si distingue dal sovrannaturale. I cantastorie celtici hanno una piú ricca sensibilità e una fantasia piú sbrigliata di quelli della maggior parte degli altri popoli, e rivelano una spiccata inclinazione per il meraviglioso e per il terribile. Il comportamento dei loro elfi e dei loro dei somiglia a quello dei comuni mortali, dai quali si distinguono solo per il possesso di particolari e straordinarie facoltà. Tutti gli avvenimenti che elfi e dei determinano (sia quelli apparentemente naturali sia quelli apparentemente sovrannaturali) si svolgono alla chiara luce del sole. Non si dimentichi d'altronde che le frequenti esagerazioni fantastiche delle piú antiche narrazioni epiche (e non solo di queste), spesso non vogliono essere altro che allegre parodie. Tale è appunto l'interpretazione che bisogna dare della leggenda irlandese del *Furto dei buoi a Cuailnge*, anch'essa del IX secolo:

Ed ecco che Cú Chulainn cominciò a trasformarsi. Egli divenne orribile, multiforme, strano e meraviglioso a vedersi. Le sue gambe tremavano come un albero nella tempesta o come un giunco travolto dai flutti. Fremeva ogni membro, ogni articolazione, ogni arto: dalla testa ai piedi. Per la rabbia violenta egli si torse nel suo corpo, dentro la pelle. I suoi piedi, i suoi stinchi e i suoi ginocchi si rovesciarono completamente verso l'interno e i suoi calcagni, i suoi polpacci e le sue natiche si torsero fino a disporsi sulla parte anteriore del corpo. I muscoli del polpaccio si disposero sulla parte anteriore della tibia e ognuna delle loro possenti protuberanze si fece grande come il pugno chiuso di un guerriero. I muscoli temporali del capo si spostarono sulla parte posteriore del collo mentre le loro masse, innumerevoli e gigantesche, diventavano grandi come la testa di un bambino di un mese.

Del volto e della faccia egli fece poi una grande palla rossa. Risucchiò indietro, nel capo, uno degli occhi e tanto profondamente che neppure una gru selvaggia sarebbe riuscita a estrarre dall'orbita la cornea incassata nel cranio. L'altro occhio gli saltò fuori dalla testa. Le labbra gli si contorsero orribilmente. Cú Chulainn lasciò cadere la guancia fin sotto la mascella, cosicché gli si poté vedere il palato. I polmoni e il fegato gli fluttuavano in bocca e in gola. Come un leone egli tirò in alto la mascella facendola sbattere contro la volta cranica. I torrenti di fuoco che dalla gola gli salivano alla bocca erano grandi come pelli di montone. Il battito del suo cuore contro le costole risuonava come l'abbaiare di un cane da preda prima del pasto, o come il ruggito di un leone quando segue le orme degli orsi. Fiamme della dea della guerra, pestifere nubi gravide di pioggia e faville di rosso fuoco apparivano sulla sua pelle, tanta era la violenza con cui ribolliva in lui l'ira.

La capigliatura gli si rizzò irsuta sul capo come i rami del pruno intorno a una vecchia siepe. Se un melo reale avesse lasciato cadere i suoi frutti su di lui, nessuno di essi avrebbe potuto raggiungere il suolo; ogni mela si sarebbe infilzata su uno dei suoi capelli, tanta era l'ira che faceva rizzare la chioma di Cú Chulainn.

Alto, spesso, forte, possente e lungo come l'albero maestro di una grande nave era il torrente di nero sangue che si sollevava dalla sommità del suo capo, e che si trasformava in un'oscura e magica nebbia, simile al fumo che si alza dal palazzo reale quando il re, al cadere di una giornata invernale, torna a casa per il pranzo.

Quando questa metamorfosi di Cú Chulainn fu compiuta, l'ardito eroe balzò sul suo carro falcato...

A torto si è voluto vedere nelle letterature celtiche un che di oscuro, di misterioso e di morbosamente sentimentale. La diffusa opinione che la poesia celtica sia percorsa da fremiti di disperata tristezza è sorta per le opere di quella sofisticata e ipersensitiva scuola poetica anglo-celtica che, pur senza possedere un'effettiva conoscenza della tradizione, ha trasmesso al mondo di lingua inglese la *celtic note*. Nelle opere piú antiche i celti appaiono invece come un popolo guerriero, sensuale, pieno di gioia di vivere e di forza vitale. (Il tragico destino dei popoli celtici che, in condizioni economiche estremamente difficili, hanno dovuto assai spesso impugnare le armi per salvare la loro esistenza nazionale può aver influenzato la loro letteratura soltanto negli ultimi secoli.) Tuttavia, nelle varie letterature non mancano le poesie dominate da una marcata impronta elegiaca e cioè dalla nostalgia per ciò che non si possiede, per la giovinezza perduta e per quello che la vita non sarà mai in grado di darci: tuttavia non vi si avverte mai il tentativo — frequente nelle letterature di altri popoli — di rendere come presente e vicino ciò che è passato e lontano. Le distanze vengono sempre rispettate. Anzi è spesso

proprio il sentimento dell'inaccessibile e dell'irraggiungibile a sollecitare la fantasia celtica, e a immergere le sue creazioni in un'atmosfera di mistero, nebulosa e crepuscolare. Un poeta anglo-celtico ha detto: «Il nostro popolo ama la sua patria come nessun altro al mondo; in realtà però è come se questo amore fosse inconsapevolmente rivolto a un altro paese, a un paese dell'arcobaleno, come se la vera terra cui si appunta la nostra nostalgia non fosse l'Irlanda reale o la reale Scozia, ma una vaga terra della giovinezza, dai contorni sfumati; a questa terra irreale tende nostalgicamente il nostro cuore». In effetti la misteriosa terra della nostalgia ricompare sempre nelle letterature celtiche sotto l'immagine della «terra degli elfi»; come in questa poesia del IX secolo:

Bella signora, vuoi venire con me nella terra che è piena di musica?
La chioma dei suoi abitanti è simile al fiore delle primule e il loro corpo è liscio, levigato e chiaro come la neve.
Laggiú non vi è né *mio* né *tuo*: i denti sono bianchi e nere le sopracciglia. Le nostre schiere incantano ogni occhio; e le loro guance hanno il colore della digitale.
Ogni collo ha il colore del giacinto, le uova del merlo incantano l'occhio. La pianura dell'Irlanda è bella a vedersi; ma ti sembrerà deserta e incolta quando avrai conosciuto la grande pianura.
Per quanto possa piacerti l'inebriante nettare dell'uva spina, quello della grande pianura ti sembrerà migliore. Ti parlo di una terra meravigliosa, dove alla giovinezza non segue vecchiaia.
Dolci e tiepidi fiumi scorrono attraverso la campagna che è ricca di carni squisite, di vini e di gente incomparabile e perfetta. Laggiú si concepisce senza peccato e puro è il piacere.
Donna, se vuoi venire dalla mia gente superba adornati il capo con una corona d'oro. Là dividerai con me il miele, il vino, la birra e il fresco latte, o mia gentile signora.

Anche se questa composizione può essere considerata come una poesia amorosa, colpisce tuttavia il fatto che l'amore tra i sessi giochi, nelle piú antiche letterature celtiche, un ruolo assai secondario. Esso non è che un tema tra gli altri. In origine non esiste poesia d'amore, ma solo racconti che narrano, tra l'altro, anche storie d'amore. Una vera e propria lirica amorosa compare soltanto sotto l'influsso di movimenti romantici stranieri. La poesia francese e provenzale stimola, a esempio — soprattutto attraverso la mediazione degli anglo-normanni — l'ispirazione del piú grande poeta medioevale del Galles, Dafydd ab Gwilym (1320?-1380?) e dei suoi imitatori. La lirica d'amore francese esercita un forte influsso anche sulla poesia dei bardi irlandesi, dal XIV fino al XVIII secolo. Solo recentemente le canzoni d'amore (per lo piú composte da donne) hanno cominciato a costituire la parte preponderante della poesia popolare irlandese, che è oggi caratterizzata da una sentimentalità intensa e romantica.

Particolarmente ricco, in epoca cristiana, è il patrimonio di opere religiose. In Irlanda la letteratura religiosa è interessante, soprattutto perché vi sono conservate innumerevoli e affascinanti storie, altrimenti note soltanto attraverso versioni apocrife del continente o attraverso arcaiche leggende del periodo protocristiano. A questo tipo di opere appartiene a esempio la leggenda del *Miracolo della mano di san Ciarán* (inizio del XII secolo):

La festa di Teltown venne celebrata da Dermot, figlio di Cerball.
Con lui era il suo confessore Ciarán, figlio del falegname. Prima della festa si tennero gare e corse di cavalli. Una donna venne alla festa e accusò il proprio marito di averla tradita con un'altra donna. L'uomo negò. «Io ti crederò» disse la donna, «se tu giurerai sulla mano di Ciarán».
L'uomo giurò immediatamente sulla mano di Ciarán di non aver compiuto il tradimento di cui la moglie lo accusava; ma non diceva la verità. Subito dopo il giuramento, infatti, nella parte del collo del marito su cui il sacerdote aveva appoggiato la mano si formò un tumore purulento e la testa si staccò dal tronco. Decapitato, l'uomo continuò ad aggirarsi tra gli irlandesi che partecipavano alla festa. Questo miracolo costrinse tutti a glorificare il nome di Dio e di Ciarán.
L'uomo senza testa venne in seguito portato da Ciarán a Clonmacnoise, perché vi fosse curato per tutto il tempo in cui Dio avrebbe deciso di tenerlo in vita. Egli visse cosí presso i monaci per altri sette anni. Una volta una donna entrò nella sua cella e si uní con lui; rimasta gravida, generò in seguito un figlio da cui alcuni sostengono sia derivata la stirpe dei Sogain in Meath. Non appena la donna ebbe concepito, l'uomo morí e venne seppellito dai monaci al confine orientale di Comgall Rain, dove ancor oggi sta la croce di Comgall.

Un ramo importante della letteratura celtica è costituito dalle leggende popolari tramandate oralmente per secoli. Soltanto negli ultimi cento anni questa letteratura è stata salvata, per cosí dire all'ultimo momento, da una completa distruzione. Di essa troviamo in Irlanda, come abbiamo già ricordato, principalmente saghe e fiabe in prosa; nella Scozia gaelica, accanto alle ballate ossianiche, anche un gran numero di canti magici, preghiere, proverbi e formule per la guarigione. Questi documenti sono stati raccolti per la maggior parte da Alexander Carmichael (1832-1912), che dopo aver percorso in lungo e in largo gli altipiani e le isole scozzesi ha elevato con i *Carmina gadelica* (di cui sono apparsi fino a questo momento sei imponenti volumi), un imperituro monumento alla sua patria. Nonostante le numerose interpolazioni cristiane si tratta per lo piú di autentici residui del piú arcaico periodo pagano, conservatisi fino a oggi grazie a un'ininterrotta tradizione orale. Come esempio di questa letteratura ecco un canto nuziale delle Ebridi:

Io bagno le tue mani
in fiumi di vino,
nel fuoco purificatore
dei sette elementi,
nel succo del lampone,
nel latte dolce come il miele,
e pongo le sette pure ed elette grazie
sul tuo bel viso luminoso:
la grazia della forma,
la grazia della voce,
la grazia della felicità,
la grazia della saggezza,
la grazia della misericordia,
la grazia della femminilità
e la grazia della parola giusta.
Scura è quella città,
scuri quelli che vi abitano,
ma tu sei il cigno bruno
che cammina tra loro.

Tu hai potere sui loro cuori,
le loro lingue stanno sotto i tuoi piedi:
essi non si lasceranno mai sfuggire una parola
che ti possa far male.
Tu sei un'ombra fresca nella calura,
un tetto tiepido nel gelo,
sei la luce degli occhi per i ciechi,
sei il bastone per il pellegrino,
sei un'isola nel mare,
sei una fortezza nella pianura,
sei una fonte nel deserto
e la salute per gli infermi.
Tu sei la gioia di tutte le cose gioiose,
sei la luce dei raggi del sole,
sei la porta della casa dello spirito,
sei la piú luminosa stella polare,
sei il passo del cervo sul colle,
sei la grazia del cigno che nuota sulle acque,
e sei la leggiadria di tutti i desideri leggiadri.
Il tuo puro viso
è una bella immagine di Dio.
Tu sei la cosa piú bella
di questa terra.
Tua sia la migliore ora del giorno,
tuo il miglior giorno della settimana,
tua la migliore settimana dell'anno,
e tuo il migliore anno di questo mondo.

Concludendo: le letterature celtiche rappresentano un mondo conchiuso in sé stesso, estraneo e indipendente dalla comune civiltà del resto d'Europa. Mentre le altre letterature medioevali rivelano tratti, in un certo senso, convenzionali, quelle celtiche presentano un'impronta del tutto caratteristica e originale.

Anche piú tardi tali letterature formeranno piccole isole nel vasto oceano delle letterature di lingua inglese e francese, da cui rischieranno a volte di essere completamente sommerse. Tuttavia esse forniranno preziosi contributi anche alle maggiori letterature che da esse trarranno non soltanto spunti e soggetti poetici, ma anche il tono assolutamente originale della loro fantasia e il suono delle loro cadenze (chiaramente identificabili nelle traduzioni e persino nelle opere scritte in lingue straniere da autori celtici). Le letterature celtiche hanno affidato alla coscienza popolare il compito di mantenere viva e anche di rinnovare la loro antica tradizione; appunto per questo, al tempo di Herder e in seguito durante il romanticismo, esse verranno considerate come la quintessenza della «pura poesia popolare». Anche oggi l'elemento autenticamente poetico della lingua inglese è spesso sinonimo d'elemento celtico. Molti tra i piú famosi drammaturghi, narratori, poeti lirici inglesi sono stati (e sono) di origine irlandese, scozzese o gallese.

Sebbene l'area di diffusione delle lingue celtiche, considerate come lingue vive d'uso corrente, sia oggi relativamente ristretta, quella del loro influsso come linguaggio poetico universale (ancorché accessibile soltanto attraverso traduzioni) è difficilmente delimitabile. Nelle pagine seguenti tenteremo di esaminare separatamente ognuna delle particolari forme idiomatiche e delle espressioni storiche assunte dalle

lingue celtiche (e cioè dal gaelico irlandese, dal gaelico scozzese, dal cimrico, dal cornico e infine dal bretone), cercando al contempo di rintracciare e di mettere in luce l'influenza esercitata da esse sulle letterature di lingua inglese e francese.

Letteratura gaelico-irlandese

Il piú antico sistema di scrittura irlandese, detto «ogamico», a base di linee e punti, è un derivato dell'alfabeto latino. Esso si trova però unicamente su pietre tombali e confinarie risalenti al V e al VI secolo d.C., su cui sono incisi soltanto nomi di persone e di luoghi. Questo sistema di scrittura non era evidentemente adatto alla stesura di composizioni letterarie lunghe e complesse.

I piú antichi documenti letterari pervenutici possono essere attribuiti — in base a considerazioni di carattere linguistico — già all'anno 600 d.C. Tuttavia, un esame attento e concreto ci obbliga a retrodatare la versione originaria delle piú antiche saghe epiche irlandesi e a collocare la loro origine in epoche notevolmente piú arcaiche. Oggi sappiamo che molto tempo prima di venir fissate per iscritto le opere poetiche venivano tramandate oralmente; i testi giunti fino a noi non rappresentano quindi altro che imperfette trascrizioni a orecchio delle versioni originali. È possibile dimostrare che i testi di alcune leggende messe per iscritto nel corso degli ultimi cento anni, sulla base di racconti uditi dalla viva voce di semplici contadini e pescatori, sono — quanto ai soggetti — assai piú antichi dei corrispondenti manoscritti del XII e XIII secolo.

Il ciclo epico delle saghe dell'Ulster, a esempio, il cui testo piú famoso è *Il ladro di buoi di Cooley* (*Táin Bó Cuailnge*), quanto alla struttura linguistica, non può essere sorto prima della metà del VII secolo ma rimanda, per il contenuto, all'inizio del V, vale a dire al periodo precedente la distruzione di Emain, capitale dell'impero dell'Ulster, mentre per la descrizione delle battaglie con i carri falcati può persino essere fatto risalire agli anni intorno alla nascita di Cristo. Questo aristocratico ciclo è anche l'unico che rispecchi lo spirito e la tradizione guerriera degli antichi celti.

Il periodo compreso tra il VI e il IX secolo d.C. può essere considerato come quello aureo della letteratura irlandese. Fin dall'inizio del processo di cristianizzazione i monaci si servono della lingua irlandese, assimilando gran parte della tradizione pagana; ecco perché in Irlanda, sin dall'epoca della conversione al cristianesimo, sorge una letteratura locale estremamente piú ricca di quella degli altri paesi dell'Europa non classica. A parte il fatto che i diversi strati pre-celtici della popolazione originaria devono aver esercitato un considerevole influsso sulla letteratura celtica dell'Irlanda, soprattutto dal punto di vista tematico, questa letteratura presenta antichissimi residui del piú arcaico periodo indogermanico, e in particolare sorprendenti coincidenze con la tradizione aria dell'India. La piú antica forma di saga eroica irlandese (l'epos in prosa cui vengono frammiste poesie liriche), è infatti presente anche nella letteratura sanscrita mentre il rito del sacrificio del destriero (nel quale il candidato alla dignità regale doveva compiere un giro su una cavalla bianca

di fronte al popolo riunito), ancora praticato nell'Ulster nel XII secolo d.C., corrisponde quasi perfettamente all'antica cerimonia indiana dell'*aśvamedha*, il che rimanda a un'usanza religiosa comune a tutto l'originario gruppo indogermanico.

Anche la lingua irlandese presenta sia tratti indogermanici (specialmente nel sistema verbale), sia numerose proprietà sintattiche derivate in parte dalla lingua delle antiche popolazioni mesolitiche del Nord-Europa e in parte da elementi linguistici delle popolazioni di pelle chiara emigrate dal Nordafrica. Se si paragona la letteratura irlandese con quella germanica o con le letterature classiche si è propensi ad attribuire la particolare sensibilità naturalistica, il forte senso coloristico e la vivace fantasia che contraddistinguono la prima alla componente mediterranea delle antichissime popolazioni irlandesi.

Accanto al citato ciclo eroico delle saghe dell'Ulster troviamo quello mitologico che illustra la vita e le vicende degli dei celtici e le loro lotte con i malvagi demoni, i «fomori». Attraverso la Britannia questo ciclo è giunto piú tardi alle letterature europee sotto il nome di «leggenda di Artú». Anche il tema del santo Gral risale in parte al tema del catino magico delle saghe irlandesi, sebbene la leggenda del Gral sia stata piú tardi intessuta di elementi cristiani e orientali.

Le numerose leggende sulla vita dei re irlandesi contengono, accanto a un nucleo storico, elementi mitologici. Questi racconti di dei, eroi e re venivano recitati nei palazzi e sui mercati reali; alla gente semplice invece erano presumibilmente riservate, per le veglie accanto al focolare domestico o sulle barche da pesca, le fiabe incantate di Finn e dei suoi guerrieri, le cosiddette *fiana*, ancor oggi vive presso i lontani discendenti degli antichi irlandesi. Esse, in massima parte, risalgono all'XI secolo; col tempo però incominciarono a interessarsene anche i cantastorie ufficiali, sicché dall'inizio del XII secolo circa, sotto l'influsso della nuova moda nordica e inglese della poesia a ballata strofica, sorse anche in Irlanda il genere, del tutto nuovo, della ballata «ossianica», cosí chiamata dal figlio di Finn, Oisín (anglicizzato in Ossian). Le piú antiche di queste ballate possono certamente essere attribuite all'influsso dei vichinghi che, dall'800 in poi, occuparono molti tratti della costa irlandese fondendosi poi completamente con le popolazioni locali.

L'epica in prosa invece fu trasmessa dagli irlandesi ai popoli settentrionali. Oggi sappiamo che i norvegesi stanziati in Islanda giunsero in quest'isola dopo essere passati attraverso l'Irlanda e la Scozia, accompagnati da numerosi schiavi e concubine irlandesi. Non è quindi difficile chiarire la ragione dell'influsso esercitato dall'epica prosastica irlandese sulla saga islandese. Esistono infine relazioni molto strette tra il racconto della *Fuga di Gráinn con Diarmaid* (appartenente al ciclo di Finn e corrispondente, sotto molti aspetti, alla storia di Deirdre e della tragica morte del figlio Uisnech) e la leggenda di Tristano e Isotta. Quest'ultima rivela chiaramente la sua origine irlandese. Anche la narrazione della gioventú di Finn corrisponde per diversi aspetti al racconto della gioventú di Parsifal.

Le grandi creazioni liriche irlandesi, soprattutto le insuperabili poesie sulla natura, ci sono pervenute solo per caso, come inserti nei romanzi in prosa o in margine ai manoscritti, negli spazi liberi. Nella letteratura ufficiale queste composizioni non avevano alcun posto: la classe che si occupava professionalmente di letteratura, quella dei *filid*, considerava disdicevole alla sua dignità esprimere sensazioni soggettive e personali. Della posizione nella struttura sociale e della funzione aulica dei *filid* abbiamo già parlato. In accordo con le rigorose differenziazioni sociali tra i diversi strati della società irlandese, i *filid* erano suddivisi in varie categorie, i cui doveri e diritti erano fissati con esattezza anche per ciò che riguardava il soggetto dei loro componimenti e i metri che dovevano usare. Il loro tirocinio durava piú di dodici anni e comprendeva tra le materie d'insegnamento la metrica, la grammatica e lo studio della ricca tradizione letteraria locale. I bardi, che in origine non avevano altro compito che quello di cantare le lodi dei loro protettori, dovevano assoggettarsi a un'educazione analoga. Dopo l'invasione anglo-normanna (1175), i *filid*, che non erano stati soltanto cantastorie ma anche cavalieri, legislatori e poeti in senso stretto, scomparvero perché al posto del monarca e dei piccoli re di provincia era ormai subentrata tutta una serie di principati; vennero allora in auge i bardi delle famiglie private, un tempo disprezzati, e che tra il XIII e il XVI secolo divennero gradatamente la classe piú importante d'Irlanda. La poesia dei bardi è un fenomeno che non ha riscontro nell'Europa dell'epoca. Essa ricorda tutt'al piú la tecnica versificatoria dei maestri cantori tedeschi, presso i quali — come presso i bardi — la forma si sostituí via via al contenuto fino a un'eliminazione quasi completa di quest'ultimo. La lingua classica della poesia dei bardi conservò fino alla metà del secolo XVII una struttura immutabile e rigida sia in Irlanda sia in Scozia.

La lingua dei piú antichi componimenti poetici è una sorta di prosa ritmica con allitterazioni, poiché la rima venne introdotta in Irlanda soltanto dagli inni ecclesiastici latini. Si formò in seguito una complicata tecnica metrica che — a eccezione del Galles — non ha corrispettivi in Europa. I trattati di metrica enumerano circa duecento tipi di versi. Ogni verso delle strofe (che non potevano contenerne piú di quattro) doveva contare un determinato numero di sillabe. L'impiego della rima e della rimalmezzo, dell'allitterazione e dell'assonanza, permetteva di ottenere una grande varietà di accenti. In questo modo nella poesia dei bardi il senso dell'espressione venne spesso sacrificato all'armonia musicale.

Nonostante la complessità di tale struttura si sono conservate fino al XVIII secolo dozzine di metri, per lo piú settenari. Durante il periodo delle incursioni vichinghe, e cioè nel IX e nel X secolo, molti dotti fuggirono sul continente con i loro manoscritti, mentre la distruzione cui andarono soggetti numerosi conventi coinvolse anche i loro tesori letterari. Per questo in Irlanda si sono conservati pochissimi manoscritti di quel periodo. Tuttavia, al termine di quest'epoca inquieta, vi fu chi andò alla ricerca di tutto il materiale ancora reperibile per conservarlo in grandi raccolte come il *Libro della vacca bruna* (*Lebor na h-uidre*) del 1100 circa, il *Libro di Leinster*, anteriore al 1160, e molti altri.

Il secolo XII fu un periodo d'intensa attività letteraria. Non solo vennero raccolte le antiche saghe locali, rielaborate anche secondo il modello della *Cronaca universale irlandese* di Eusebio, ma si procedette alla raccolta sistematica delle interpretazioni eziologiche dei nomi

di luoghi e di persone, creando una sorta di topografia nazionale in prosa e in versi, e cioè la *Toponomastica d'Irlanda* (*Dinnshenchus 'Eirenn*). Nello stesso periodo vennero tradotte in prosa — da rielaborazioni latine — leggende classiche come quella della distruzione di Troia, quella di Tebe, delle peregrinazioni di Ulisse e di Enea; fu tradotto anche il *Bellum civile*.

L'invasione anglo-normanna del 1175 provoca profonde trasformazioni culturali. Svaniscono le immagini della grandezza regale dell'antica barbarie celtica. Sebbene continuino a rivelare un autentico carattere irlandese, le leggende contengono ora spesso storie d'amore e sono piene di avvenimenti magici che ricordano piú la tradizione orale del popolo che le antiche saghe celtiche.

La leggenda del *Viaggio di Fergus figlio di Léid*, risalente all'VIII secolo, viene a esempio arricchita, in una versione del XIII secolo, di una minuziosa descrizione del paese dei nani; è lecito ritenere che molti secoli dopo Jonathan Swift abbia tratto proprio di qui l'idea per il suo paese di Lilliput.

Nella seconda metà del secolo XV i discendenti dei dominatori normanni assimilano la lingua e la cultura irlandese, mentre d'altra parte penetrano in Irlanda traduzioni e rielaborazioni di romanzi d'avventure del continente; tra i libri tradotti figurano tra gli altri *I Viaggi di Marco Polo*, *I viaggi di Mandeville*, la *Storia di Fiorenzo e Ottaviano*, *Le conquiste di Carlo Magno* e *Le avventure di Medoro e di Orlando*. La leggenda di re Artú è certamente nota anche in Irlanda, dove però non assume quella posizione di rilievo che acquista nelle letterature di altri paesi, perché la sua atmosfera incantata e irrazionale non costituisce una sorpresa per gli irlandesi, già avvezzi a essa grazie alla conoscenza dei racconti del ciclo mitologico e delle leggende di Finn, in cui compaiono molti temi del ciclo di Artú nella loro originaria versione celtica.

I romantici racconti irlandesi del XVI e XVII secolo, nei quali avvenimenti magici e sovrannaturali si accavallano l'un l'altro, risentono indubbiamente dell'influsso esercitato dai lontani romanzi d'avventure francesi del XIII secolo e anche dalle *Saghe bugiarde* (*Lýgisögur*) islandesi, probabilmente introdotte in Irlanda dalle Ebridi nello stesso secolo XIII, per mezzo dei mercenari al servizio dei principi irlandesi.

Nonostante questi influssi stranieri le opere romantiche irlandesi del periodo devono essere considerate come prodotti originali della locale letteratura celtica. È infatti dote caratteristica dei popoli celtici quella di assimilare le civiltà straniere in modo tale da renderle difficilmente distinguibili dalla propria; lo dimostrano l'artigianato celtico dell'antichità, i crocifissi e i bellissimi fregi che adornano i manoscritti irlandesi del medioevo. In questo periodo vengono ingentiliti e resi adatti alle orecchie raffinate dei cortigiani, semplici racconti popolari i cui personaggi e avvenimenti sono inseriti in ambienti socialmente piú elevati.

I racconti popolari delle saghe di Finn subiscono molto presto l'influsso dei romanzi d'avventure francesi. Ma le opere che contribuiscono in modo decisivo ad assicurare al ciclo di Finn e alle sue *fiana* una posizione dominante nella letteratura irlandese sono i racconti in prosa e le prime ballate ossianiche. Il ciclo di Finn conserverà questa

sua posizione centrale nelle letterature celtiche dell'Irlanda e della Scozia dal XV secolo fino ai giorni nostri. Fino al termine del secolo XVII non esisterà infatti, tra le letterature di questi due paesi, alcuna differenza, neppure nella lingua scritta.

Al tempo della guerra di Cromwell (metà del secolo XVII) le scuole dei bardi vengono severamente proibite, l'insegnamento riesce a sopravvivere solo clandestinamente (*hedgeschools*). Sorge un nuovo tipo di versificazione; alla rima consonantica dei tempi antichi subentra la rima vocalica e al numero fisso di sillabe un determinato numero di accenti. Nei secoli XVII e XVIII si sviluppa una poesia popolare assai ricca, nella quale trova sfogo l'amarezza della nazione irlandese sfruttata e oppressa dagli inglesi.

Nella prima metà del secolo XIX l'irlandese è ancora la lingua madre di circa quattro degli otto milioni di abitanti dell'isola, ma dopo la grande carestia degli anni 1846 e 1847 che colpisce soprattutto i distretti di lingua irlandese, dei sei milioni e mezzo di abitanti sopravvissuti (gli altri sono morti di fame o emigrati) parleranno ancora irlandese solo un milione e mezzo di persone, di cui non piú di 320.000 esclusivamente irlandese. La lingua e la letteratura irlandesi sembrano avere i giorni contati. Tuttavia, grazie all'attività della *Gaelic League*, fondata da Douglas Hyde nel 1893, esse si riprendono per rifiorire infine dopo la costituzione dello Stato libero d'Irlanda (1922). Oggi non sono pochi i poeti e i prosatori di valore che ricorrono nuovamente all'irlandese.

Letteratura anglo-irlandese

Quella che nel secolo XVIII è stata definita come letteratura anglo-irlandese, fu in realtà soltanto letteratura inglese di provincia con un determinato colorito locale. Gli irlandesi di lingua inglese vi venivano presentati come personaggi caricaturali, o come balbettanti principianti incapaci di servirsi correttamente della lingua d'adozione. Pochissimi furono a quel tempo i discendenti dei colonizzatori inglesi che si presero la briga di studiare piú a fondo la letteratura e la civiltà celtico-irlandese. Il processo di progressiva anglicizzazione del paese fece tuttavia aumentare il numero dei cosiddetti anglo-irlandesi, e cioè degli individui di lingua inglese, figli di genitori che avevano parlato irlandese. Costoro, come J. C. Mangan (1803-1849) e Th. Moore (1799-1852), portarono nella lingua inglese, ormai accettata e assimilata, non solo qualcosa del grande passato locale ma anche elementi del modo di esprimersi, della musicalità e della sintassi della lingua celtica.

Si sviluppò cosí una letteratura assolutamente originale, e cioè una letteratura inglese nata dallo spirito irlandese e fornita di sfumature musicali tipicamente celtiche; insomma, una letteratura irlandese in lingua inglese o, se si preferisce, una letteratura scritta in quella lingua essenzialmente poetica e poeticamente intensificata che è parlata dall'anglicizzata popolazione dell'Irlanda. Uno dei primi a servirsene fu Douglas Hyde (1870-1949) che, con le sue traduzioni dall'irlandese, influí in modo decisivo sullo stile di W. B. Yeats (1865-1939) e J. M. Synge (1871-1909).

Portata da questi e da altri scrittori a una risonanza mondiale, la lingua dei contadini irlandesi divenne cosí lingua letteraria. Mangan si era limitato a tradurre i canti popolari irlandesi per permetterne la lettura alla popolazione inglese. Furono però soprattutto Sir Samuel Ferguson (1810-1886) e Standish James O'Grady (1846-1928) che, con i loro rifacimenti delle antiche saghe irlandesi, indicarono nuove possibilità culturali alle piú giovani generazioni irlandesi.

Sebbene fino a quel momento il dramma non avesse avuto nessuna parte nella letteratura irlandese, l'« Irish Literary Theatre », fondato nel 1899 da Yeats, Lady Gregory (1852-1932), Hyde e Edward Martyn (1859-1923), esercitò un notevole influsso sul dramma inglese. Il movimento drammatico irlandese forní al teatro inglese quell'elemento poetico che esso aveva perduto sotto l'influsso ibseniano. Il teatro letterario irlandese dimostrò per la prima volta dopo il secolo XVII che il dramma poetico, del tipo introdotto da Yeats, poteva benissimo reggere la scena. La lingua popolare degli irlandesi anglicizzati fu considerata, a un certo momento, come lo spontaneo, inconsapevole linguaggio della fantasia stessa. Un poeta come Synge non sarebbe certo mai riuscito a padroneggiare completamente tale linguaggio popolare se non avesse trascorso lungo tempo tra gli abitanti di lingua irlandese delle isole di Aran. Persino gli autori teatrali irlandesi residenti in Inghilterra — Wilde (1856-1900), Shaw (1856-1950), O' Casey (1880-1964) — non hanno mai rinnegato la loro origine celtica, come del resto i narratori George Moore (1852-1933), E. Dunsany (1878-1957), J. Stephens (1882-1950), Frank O'Connor (pseud. di M. O. Donovan, n. 1903); per tacere di fenomeni singolarissimi come James Joyce (1882-1941) e Samuel Beckett (n. 1906).

Letteratura gaelico-scozzese

Fino all'inizio del XVIII secolo il gaelico irlandese fu la lingua letteraria degli altipiani scozzesi, e i poeti scozzesi presero temi e forme delle loro opere dal patrimonio tradizionale irlandese. I bardi mantenuti dall'aristocrazia scozzese si formavano nelle scuole d'Irlanda. Essi godevano di una posizione di particolare privilegio nell'organizzazione sociale del paese; il loro compito consisteva nel mantener vivo l'orgoglio della stirpe e del clan e nel rafforzarlo con canti celebrativi.

Le prime tracce di una tradizione poetica gaelica d'impronta scozzese si trovano nella piú antica e importante raccolta di poesie, nel *Book of the Dean of Lismore*, i cui testi singoli — manoscritti — vennero riuniti tra il 1512 e il 1529 a Lismore nell'Argyllshire. Sebbene queste poesie si differenzino assai poco, nel contenuto, dalle contemporanee poesie irlandesi, la particolare ortografia fonetica e alcune proprietà stilistiche ci forniscono interessanti indicazioni sui dialetti parlati allora in Scozia. La parte piú importante della raccolta è costituita da ventotto ballate ossianiche, il che dimostra come già allora questa forma poetica circolasse nella Scozia gaelica.

Verso la fine del XVI secolo, in seguito alla decadenza delle scuole dei bardi e al conseguente silenzio dei poeti professionali ufficiali, nacque una nuova scuola poetica. Al posto dei metri sillabici classici, assai complicati, si diffusero nuovi tipi di verso, caratterizzati per lo

piú dalla disposizione degli accenti. Ogni verso doveva presentare un determinato numero di sillabe accentate, vale a dire un ritmo definito. I piú importanti rappresentanti di questo nuovo orientamento furono Mary Macleod (Máiri Nighean Alasdair Ruaidh, 1615?-1707) e John Macdonald (Iain Lom Mantach, 1620?-1710).

Tra il 1654 e il 1830 operarono oltre centotrenta poeti, alcuni dei quali dotatissimi; tutti scrissero nel gaelico del tempo. Mentre la poesia classica si rivolgeva all'aristocrazia, la nuova poesia era fatta per il popolo. Il piú importante esponente della scuola fu Alexander Macdonald (Alasdair Mac Maighistir Alasdair, 1700?-1770), che introdusse nella letteratura gaelica modi, toni e sonorità assolutamente nuovi. Le sue poesie esprimono lo stesso intimo amore per la natura che troviamo nella piú antica lirica irlandese. Macdonald pubblicò nel 1741 il primo dizionario gaelico, che è anche il piú antico libro stampato in questa lingua, e dal quale Goethe trasse probabilmente le sue prime conoscenze del gaelico.

Altri importanti poeti furono Duncan Bán Macintyre (Donnachadh Bán Mac can t-Shaoir, 1724-1812), il grande satirico Robert Mackay (Rob Donn 1714-1778) e infine il celebre autore di canti ecclesiastici Dugald Buchanan (1716-1768). Il fascino esercitato dalle opere di questi scrittori deve essere attribuito non alla loro educazione letteraria, ma al loro talento. Si tratta di poeti tanto spontanei quanto formalmente interessanti. I loro temi sono gesta eroiche, feste, musica. Invano si cercherebbe in queste opere il « misticismo celtico » o la « malinconia celtica », totalmente assenti anche nelle poesie liriche sorte dopo l'insurrezione giacobita del 1745 (il cui fallimento costrinse il popolo gaelico ad assimilare una civiltà straniera e odiata). La personale, fanatica fedeltà ai signorotti locali costituisce la principale fonte d'ispirazione di questi canti. Ancora all'inizio del XIX secolo ogni distretto scozzese aveva il proprio poeta.

Del XIX secolo sono da ricordare soltanto le liriche di Ewen Maclachlan (1775-1822) e Ewen Maccoll (1808-1898). All'inizio del XX secolo si ha l'impressione che la poesia gaelica sia ormai morta; ma ecco comparire improvvisamente tre poeti lirici veramente geniali. Con la sua raccolta di versi *Canti a Eimhir* (*Dáin do Eimhir*) Samuel Maclean (Somhairle Mac Ghilleathain) dimostra che il gaelico è in grado di fungere da *medium* espressivo d'intonazioni liriche assolutamente moderne (1943). Anche le numerose opere di George Campbell Hay (Deórsa Caimbéul Hay), tra cui *La sorgente di montagna* (*Fuarán Sléibh*, 1947) e *Dai quattro punti cardinali del mondo* (*O na Ceithir Airdean*, 1953) e quelle di Rory Thomson (Ruaraidh Mac Thomáis), come *La forma spezzata* (*An Dealbh Briste*, 1951) reggono il confronto con analoghe creazioni poetiche delle altre letterature europee.

Sino alla fine del XVIII secolo è mancata in Scozia una letteratura stampata; esisteva però una ricca tradizione orale, antica di secoli. I soggetti delle numerose ballate di questo periodo risalgono infatti ai piú antichi racconti in prosa irlandesi e raffigurano per lo piú le avventure dell'eroe mitico Finn e dei suoi seguaci, tra i quali spiccano soprattutto Ossian e Oscar che vengono celebrati per le gesta compiute combattendo contro avversari stranieri di origine semidivina; a partire dal XII secolo ca. questi semidei verranno sostituiti dai vichinghi. L'antico ciclo dell'Ulster irlandese è presente anche in Scozia,

ma la sua popolarità non è paragonabile a quella del ciclo di leggende imperniate sulla figura di Finn, di origine piú recente. Per gli studiosi di folclore un interesse del tutto particolare presentano i numerosissimi canti magici e quelli popolari, che sono stati riuniti, come abbiamo già ricordato, da Alexander Carmichael (1832-1912) nella sua immortale raccolta *Carmina gadelica* comprendente i canti degli altipiani scozzesi e delle Ebridi. Tra gli editori di fiabe popolari gaeliche sono da ricordare soprattutto Campbell (*Popular Tales of the West Highlands*, 1860-1862) e John G. Mackay (*More West Highland Tales*, 1940). I *Songs from the Hebrides*, raccolti dalla signora Kennedy-Fraser, sono stati purtroppo ampiamente rimaneggiati e modernizzati.

I testi gaelici che piú hanno influito sulla storia della cultura europea (non solo stimolando gli studi storici ma anche modificando il rapporto del mondo culturale europeo con la poesia, intesa nel senso piú ampio) sono stati i *Canti di Ossian*, pubblicati da James Macpherson (1736-1796). Anch'essi sono però una falsificazione. Si tratta infatti o di traduzioni in gaelico di prose poetiche d'origine inglese, ancorché dotate di color locale celtico (queste poesie in realtà potrebbero benissimo essere state create dall'editore), o di ritraduzioni in lingua originale di poesie gaeliche conosciute nella loro versione inglese, ampliate o completate da interpolazioni dell'editore (tale raccolta è stata definitivamente giudicata un «falso» — sebbene già prima si sospettasse che lo fosse — solo cento anni dopo la morte di Macpherson). In ogni caso quanto in queste poesie ci viene presentato come autenticamente gaelico è chiaramente spurio dal punto di vista idiomatico, mentre gli accenti sono chiaramente artificiosi e innaturali.

Tuttavia a Macpherson, come poeta anglo-celtico, non si può negare una certa genialità. Le sue poesie non possono essere considerate come documenti dell'antica poesia celtica (come egli cercò sempre di dimostrare), ma meritano la definizione di «neo-celtiche». Anzi, Macpherson può in realtà essere considerato erede ed epigono degli antichi bardi celtici. Sebbene il suo dolente sentimentalismo riveli chiaramente l'influsso esercitato su di lui dal clima poetico dominante negli ambienti letterari dell'Inghilterra meridionale, e corrisponda alla tendenza (qui assai forte) all'espressione di sentimenti dolorosi e alla fuga dalla realtà e dal presente, la sua origine rimane celtica e tale rimane anche l'atmosfera dei suoi versi. In ogni caso Macpherson conobbe assai bene le ballate gaeliche, e il suo merito principale consiste nell'aver sollecitato un grande interessamento per esse. Basti ricordare, a questo proposito, un fatto sinora poco conosciuto, e cioè che lo stesso Goethe fu spinto proprio dalle poesie di Macpherson a imparare il gaelico, e quasi esclusivamente a Macpherson si deve se gli studi fino ad allora trascurati delle lingue celtiche assunsero improvvisamente un grande sviluppo (come succederà del resto anche per i falsi di Hersart de la Villemarqué, che susciteranno piú tardi una fioritura di studi sulla lingua bretone).

Nel corso del secolo XIX il gaelico, che era stato fino a quel momento idioma delle Highlands scozzesi, incomincia gradatamente a decadere come lingua poetica sebbene nascano ancora opere di un certo rilievo, come quelle di William Sharp (1855-1905), che con i suoi romantici racconti in inglese (pubblicati sotto l'arcaico pseudonimo femminile di Fiona Macleod), con i suoi schizzi folcloristici e

con le sue immagini liriche cosí ricche d'atmosfera, fornisce un'ultima testimonianza dello spirito celtico-gaelico.

A partire dal secolo XIX, per poesia scozzese s'intenderà quasi unicamente quella in dialetto popolare, orale o scritto, delle Lowlands al quale avevano attinto già lirici come Allan Ramsay (1686-1758), Robert Fergusson (1750-1774) e Robert Burns (1759-1796) e, ai nostri giorni, Hugh Macdirmid (n. 1892). Anche questa poesia tradisce la sua lontana origine celtica.

Letteratura cimrica o gallese

La poesia cimrica si distingue da quella di tutte le altre letterature del mondo per il suo sistema altamente sviluppato di allitterazioni e di rime interne: il *cynghanedd*, che le è proprio fin dalle origini e raggiunge il suo massimo sviluppo tra il XIV e il XVIII secolo. Ancora oggi esso non è completamente scomparso. Nonostante l'estrema complessità delle sue norme metriche, la poesia cimrica ha prodotto opere di grande fascino, come dimostrano gli esempi seguenti che traduciamo letteralmente:

llwyn nid péll, nódau heb bállu,
llwyn ebrillaidd, llówn briállu,
llé gwawd tég a llýgad dýdd

Si notino le allitterazioni

ll--n--d--p: ll--n--d--bb (= p),
ll-n--b--r--ll : ll--n--b--r--ll,
ll--g--d--t: ll--g--d--d

(Bosco non lontano; canti senza posa,
bosco d'aprile pieno di primule,
luogo di dolci canti e di margherite)

da Edmund Prys (1544-1623)
Ballata cimrica

llys ifor háel, gwáel yw'r gwédd, -- yn gárnau
meum gwérni mae'n górwedd
drain ac ýsgall, máll a'i médd,
miéri, lle bu máwredd.

Si osservino le rime interne, *hael*: *gwael*, e ys*gall*: *mall*; le rime finali *gwedd*: gor*wedd* e *medd*: ma*wredd*, in cui rimano sillabe accentate e non accentate, e infine le allitterazioni:

gw--gw--g--r--n: g--r--n--,
m--m--m--r--m--r.

(Il castello di Ifor Hael; triste è lo spettacolo
in rovina,
in decomposizione esso giace.
Spine e rovi dominano,
e rose di macchia, dove [un tempo] era la grandezza)

da Evan Evans (1731-1788)

L'*englyn* che abbiamo presentato — un tipo assai inconsueto di metro — consiste di una quartina di trenta sillabe. Il primo verso si divide in due parti: sette sillabe con completo *cynghanedd;* il resto (*yn garnau*) forma *cynghanedd* con il secondo verso. Il terzo e il quarto verso dell'*englyn* seguono la regola del *cywydd*, la quale prescrive che ogni verso contenga sette sillabe e che nella rima finale rimino sillabe accentate e non accentate.

Ed ecco un *englyn* moderno:

cúrel, goléuwefr ac óraìn ---- gwe áur,
ar y górwel dísglain,
cáer o gymýldarth cýwrain
ar líf megis sáffir láin

Si notino le allitterazioni:

c--r--: c--r--, g--r--: g--r, inoltre
c--r--: c--r--, e infine
r--l--: r--l--.

Rime finali sono *orain: disglain* e *cywrain: lain*

(Corallo, ambra luminosa e arancio
aureo tessuto
sul luminoso orizzonte,
una torre di trasparente vapore
sul mare, come una gemma di zaffiro)

Thomas Gwynn Jones
Tramonto [*Ymachlud Haul*], 1916

La maggior parte dei piú antichi documenti letterari in lingua cimrica ci è pervenuta in cinque manoscritti: nei *Four Ancient Books of Wales* (e cioè *The Black Book of Carmarthen, The Book of Aneirin, The Book of Taliessin* e *The Red Book of Hergest*) e nel *White Book of Rhydderch*, tutti posteriori al XIII secolo. Gran parte delle poesie di questi manoscritti è attribuita a quattro poeti *cynfeirdd* (poeti arcaici) e cioè ad Aneirin, Taliessin, Myrddin (il Merlino dei romanzi posteriori) e Llywarch Hen. Le loro opere presentano i caratteri della poesia sillabica cimrica di cui abbiamo già parlato.

Aneirin e Taliessin sono personalità del ciclo di leggende nordiche, il *Gwyr y Gogledd*, letteralmente « uomini del Nord », vale a dire del nord del territorio che costituiva allora la regione cimrica (fino alla metà del VII secolo quest'ultima si estendeva dal Galles all'Inghilterra nord-orientale attraverso la Scozia meridionale). Le poesie loro attribuite potrebbero in parte essere ispirate a modelli dell'inizio del VII secolo. Sebbene linguisticamente assai modernizzate, queste opere possono essere considerate copie di originali del IX secolo, ricavati da opere assai piú antiche. Il grande ciclo del *Gododdin* non è infatti propriamente un poema epico, perché il suo autore Aneirin non parla di eroi del passato ma di uomini conosciuti personalmente. Anche Taliessin parla di Urie come di un proprio contemporaneo. Il *Gododdin* tratta della battaglia di Catraeth (oggi Catterick), avvenuta intorno all'anno 600 d.C., in una serie di lamenti lirici sugli eroi che vi trovarono la morte. L'opera è in strofe facilmente orecchiabili, ognuna

delle quali contiene da un minimo di sei a un massimo di venti versi. Sembra trattarsi della forma piú arcaica della poesia celtica, conservatasi fino a oggi, in Galles, attraverso i *mesurau caethion* e cioè i metri rigidi.

Le poesie attribuite a Myrddin sono invece falsificazioni tarde, come anche il titolo, tratto artificiosamente dalla città di Caer-fyrddin, la Quadra Moriduni romana, oggi Carmarthen.

Llywarch Hen (il Vecchio) non è l'autore delle poesie che gli sono attribuite, ma soltanto il piú conosciuto esponente di un ciclo di leggende che è andato perduto, sorto intorno all'850 nel Galles centrale e orientale (nella regione chiamata Powys). Questa parte del Galles subí probabilmente forti influssi romani, il cui peso sulla letteratura cimrica non è ancora stato sufficientemente studiato. Infatti non solo si presume che il nome Artú derivi dal latino Artorius, ma anche che l'eroe leggendario Peredur ap Efrawc (corrispondente al francese Perceval) altri non sia che il latino Praetor ab Eburaco (York); a sua volta, la celebre tavola rotonda di re Artú non sarebbe che una reminiscenza del grande anfiteatro romano di Caerlleon (Quadra Legionum).

Dal Powys trae origine anche la già ricordata forma dell'*englyn*, una sorta di strofa epigrammatica derivata direttamente dalla quartina dell'elegia latina, come dimostrano le iscrizioni trovate sulle pietre tombali britanniche.

La poesia della regione orientale è piú sofisticata e manierosa nella forma ed è di tono malinconico ed elegiaco. Il poeta esprime per lo piú il sentimento della propria solitudine e piange gli amici morti o la gloria scomparsa. Egli si volge alla natura, nella quale vede rispecchiarsi la propria sconsolata tristezza. Da questo tipo di poesia si svilupperà piú tardi una forma poetica convenzionale, in cui ogni strofa dovrà essere coronata da un proverbio (inutile aggiungere che questa consuetudine darà luogo spesso a effetti addirittura grotteschi).

Il periodo successivo, quello dei *gogynfeirdd* (e cioè dei poeti di mezzo) va dal 1150 al 1350; è il tempo della poesia aulica dei bardi che si sviluppa organicamente dalla poesia fiorita nella zona settentrionale del paese e che, nel Galles come altrove, agisce sulla vita linguistica come un fattore tipicamente conservatore, anzi convenzionale. I suoi esponenti si sforzano di pervenire a un tipo di espressione consapevolmente stilizzato, arcaicizzante non soltanto nel lessico ma anche nella grammatica e nell'accento.

Il rinnovatore della poesia cimrica è Dafydd ap Gwilym (1320?-1385), che è anche la piú grande figura della letteratura del Galles. Egli spezza la tirannia delle scuole bardiche e libera il linguaggio poetico dalle pastoie dell'eloquio arcaicizzante, servendosi nei suoi scritti dello stile corrente tra i contemporanei colti. In questo modo egli getta le basi della moderna lingua cimrica. Anche i soggetti delle sue opere sono nuovi. Le poesie d'amore rivelano chiaramente l'influsso dei *clerici vagantes* e dei trovatori francesi, ma sono assai piú realistiche. Dafydd ap Gwilym raggiunge il vertice della sua arte nelle poesie ispirate alla natura.

Purtroppo l'autorità delle scuole dei bardi non tarda a ristabilirsi. Ciò non impedisce che la nuova forma metrica del *cywydd*, introdotta

da Dafydd ap Gwilym venga conservata e anzi ulteriormente sviluppata; la poesia dei bardi si atrofizza invece progressivamente finché anche la loro organizzazione finirà per dissolversi. Nel secolo XVIII il risveglio culturale provocato dal movimento metodista (a cui si deve tra l'altro la nascita d'importanti canti di chiesa moderni), e contemporaneamente la rinascenza letteraria che a questo movimento si contrappone, determinano una notevole intensificazione della produzione poetica. Tra i piú importanti poeti lirici del secolo XIX è da ricordare Ceiriog (John Ceiriog Hughes, 1832-1887).

A partire dal 1850 circa, al posto dei metri rigidi, vale a dire dei versi costruiti sul numero delle sillabe, subentrano e si diffondono i metri liberi basati unicamente sul numero degli accenti. La « nuova scuola poetica » è guidata da John Morris-Jones (1864-1929), che si distingue per la sua pregevole traduzione delle poesie di Heine. W. J. Gruffyd (1881-1958) è uno dei primi a insorgere con i suoi versi contro la tirannia del puritanesimo, mentre T. Gwynn Jones (1871-1949) si rivela assai abile nel conciliare le antiche, complicate forme metriche con le esigenze di uno stile moderno; la sua traduzione del *Faust* di Goethe (1922) è un autentico capolavoro. Robert Williams Parry (n. 1884) e Cynan sono tra i piú dotati lirici contemporanei del Galles, particolarmente popolari inoltre sono Eifion Wynn (m. 1926), Wil Ifan e Crwys. La lirica cimrica è senz'altro in grado di reggere il confronto con quella delle grandi nazioni europee.

Caratteristiche della letteratura cimrica sono, fin dal XII secolo, la tendenza alla poesia gnomica e la predilezione per l'epigramma. Abbiamo centinaia di esempi di *englyn*, che possono spesso essere paragonati ai migliori epigrammi greci.

Tra gli innumerevoli canti popolari, particolarmente interessanti sono i *pennillion*, anonimi. Si tratta di quartine che vengono cantate con l'accompagnamento dell'arpa e che, pur nella loro semplicità, giungono spesso al cuore dell'ascoltatore. In questi *pennillion*, come anche in molte altre poesie del secolo XIX, troviamo non di rado una sfumatura di malinconia che è forse da attribuire alle disperate condizioni sociali e alla tetraggine della religiosità calvinista. È appunto questa venatura di tristezza che frequentemente (ma a torto) è stata considerata un tratto tipico dello spirito celtico.

Il dramma è rimasto completamente sconosciuto alla letteratura cimrica fino alla fine del secolo XIX, epoca in cui ebbe inizio un rigoglioso sviluppo grazie all'influenza esercitata dal teatro inglese. A questo proposito meritano di essere ricordati D. T. Davies e R. G. Berry. I « miracoli » di Twm o'r Nant (1729-1810) non hanno invece quasi nulla a che fare con il teatro.

La prosa letteraria nasce con le leggi di Howel Dda (X secolo). Il ricco materiale del ciclo di Artú era conosciuto sul continente molto tempo prima che Goffredo di Monmouth scrivesse la sua *Storia dei re di Britannia* (1135). Fonte dei poemi epici aulici del francese Chrétien de Troyes (1135?-1180?) furono probabilmente documenti in lingua cimrica o cornica e anche canti tramandati oralmente dai cantastorie bretoni.

Il primo tentativo di servirsi della prosa per fini artistici è rappresentato da *I quattro rami del mabinogi* (*mabinogi* equivale al latino *infantia*: racconto della giovinezza di un eroe) che ci sono per-

Le gerarchie buddiste. *Pittura giapponese su seta del sec. X. Kyōto, Tempio di Kyōōgokoku-ji.*

venuti nel *White Book of Rhydderch* (1300 ca.). Questi *mabinogion* contengono elementi di antiche leggende britanniche, influenzate però dai miti irlandesi, che appartengono infatti al ciclo cimrico occidentale; provengono cioè dalle provincie di Gwynedd e di Dyfed (comprendenti l'isola di Anglesey insieme alla striscia di terra che la fronteggia e alla penisola di Lleyn) in cui è avvertibile, fino al VII secolo, la presenza di una forte colonia irlandese che costituisce, anzi, la classe dominante. Molti motivi e figure dei *mabinogion* derivano dalle saghe dell'Irlanda settentrionale. Gli altri racconti del *Book of Rhydderch*, chiamato anch'esso non di rado, seppure erroneamente, *mabinogion*, sono narrazioni britanniche arcaiche che si riferiscono al tempo dell'occupazione romana, oppure leggende britanniche su Artú, o infine rielaborazioni di poemi epici francesi del ciclo della tavola rotonda, derivati a loro volta da soggetti di antiche leggende celtiche.

La traduzione della Bibbia del 1588 getta le basi della moderna prosa cimrica. Si dovranno tuttavia aspettare ancora tre secoli per vedere comparire narratori di un certo rilievo. Sull'esempio delle letterature maggiori sono sorti recentemente, soprattutto a opera di Sounders Lewis (n. 1893), anche il saggio e la critica letteraria. La produzione letteraria del Galles, di libri, riviste e giornali è oggi la piú imponente tra quelle dei paesi celtici. Il metodismo ha certamente contribuito a salvare la lingua cimrica, altrimenti in decadenza, grazie alla diffusione della Bibbia e di trattati religiosi, e inoltre anche alle prediche religiose spesso assai rilevanti dal punto di vista oratorio; purtroppo però essa ha gettato nell'oblio un ricco patrimonio di favole e di leggende tramandate oralmente per secoli e risalenti non raramente all'epoca preistorica, e cioè al periodo megalitico.

Influenze cimriche sulla letteratura inglese

Durante il secolo XVII fanno la loro comparsa nella letteratura inglese scrittori di origine cimrica; si tratta di John Donne, George Herbert, Henry Vaughan e Thomas Traherne. La loro opera si differenzia tuttavia assai poco da quella dei poeti o mistici di origine inglese.

Alla fine del secolo XVIII, e cioè all'inizio del romanticismo, l'Inghilterra scopre il mondo affascinante e la potente bellezza delle leggende cimriche (Thomas Gray, *The Bard*, 1757) che aprono cosí la strada alla marcia trionfale delle falsificazioni ossianiche di James Macpherson.

Solo nel nostro secolo gli autori cimrici incominciano a scrivere, anche nel Galles, poesie in lingua inglese, influenzando addirittura la contemporanea letteratura britannica. Le opere dei poeti anglogallesi si differenziano considerevolmente da quelle degli inglesi, e non solo per il contenuto (vi s'illustra infatti un Galles che per l'Inghilterra ha rappresentato, fino a poco tempo fa, una sorta di « terra incognita »), ma anche per lo stile e per la *weltanschauung*. Nei loro racconti brevi (forma in cui sono maestri), essi rispecchiano il carattere di una generazione che ama appassionatamente la vita pur non temendo la morte, una generazione ribelle e tuttavia ricca di *humour*. Mentre un certo indebolirsi della fantasia e l'eccesso d'intellettualismo

hanno ridotto la lingua di tanti scrittori inglesi a un presuntuoso bisbiglio, gli autori gallesi dimostrano di avere molte cose da dire e le dicono chiaramente. Essi rivelano una scarsa inclinazione ai mezzi toni, alle allusioni sottili e alle astruse metafore, procedimenti che qualcuno erroneamente considera tipici delle letterature celtiche. Anche la loro fantasia, assai viva e ricca di *pathos*, mira soprattutto a definire i contorni delle cose, e cioè al concreto. Specialmente notevoli i racconti di Dylan Thomas (1914-1953) e di Alun Lewis (1915-1944); importanti, anche se non allo stesso livello, quelli di Rhys Davies (n. 1903) e di Wyn Griffith (n. 1890). I racconti satirici di Caradoc Evans (1878-1945) hanno l'intento di smascherare l'ipocrisia puritana. Un carattere lirico molto marcato rivelano i bozzetti di Margiad Evans, Glyn Jones e Gwyn Jones. Il piú interessante temperamento poetico tra gli scrittori gallesi di lingua inglese è quello del già ricordato Dylan Thomas, morto purtroppo assai precocemente; la sua lirica è una tappa fondamentale nella poesia inglese contemporanea.

Letteratura cornica

La lingua celtica della Cornovaglia, il cornico, si è estinta, come è noto, fin dal secolo XVIII. Della letteratura profana scritta in questa lingua è rimasto molto poco; è probabile tuttavia che durante il medioevo siano circolate in Cornovaglia numerose antiche leggende e saghe celtiche, e soprattutto particolari versioni delle leggende del ciclo di Artú e di Tristano. Il nipote di Artú, il traditore Modred, porta un nome cornico, ed è noto come la Cornovaglia abbia, nel ciclo della Tavola Rotonda, un ruolo assai importante. Anche la topografia della leggenda di Tristano, nelle fonti dello scrittore anglo-normanno Béroul (intorno al 1200), è prevalentemente cornica come ha dimostrato Joseph Loth (*Revue celtique*, XXXIII, 1912). Molti nomi che compaiono nei poemi epici francesi del ciclo di Artú derivano chiaramente da fonti scritte della Cornovaglia o del Galles. Al tempo della conquista dell'Inghilterra i normanni trovarono in Cornovaglia una popolazione celtica dominata da un'aristocrazia inglese. Il paese divenne cosí trilingue agevolando in tal modo il passaggio delle leggende celtiche verso l'Inghilterra e il continente, fenomeno al quale devono aver contribuito non poco i menestrelli bretoni, quasi tutti bilingui.

Della letteratura cornica profana si sono conservati soltanto pochi dialoghi, canti, proverbi, epigrammi e un racconto popolare, *John di Chy-an-Hur*; si tratta della nota favola dei tre buoni consigli, che troviamo non solo in Irlanda e in molti altri paesi europei ma persino presso i berberi dell'Africa settentrionale. A parte un lungo componimento poetico sulla passione di Gesú Cristo, la letteratura religiosa della Cornovaglia consta per lo piú di drammi misterici, opere di eruditi del luogo che imitarono modelli inglesi. Possediamo inoltre frammenti di traduzioni: alcuni capitoli della Sacra Scrittura, il Pater noster e i dieci comandamenti. La riforma non determina in Cornovaglia traduzioni del libro di preghiere né della Bibbia, e quando il movimento metodista comincia a diffondersi nel paese è ormai troppo tardi per salvare la lingua. Negli ultimi decenni alcuni entusiasti hanno compiuto il tentativo di far rinascere la lingua cornica; a questo

movimento per la rinascita letteraria dobbiamo alcune poesie discrete e un «mistero».

Letteratura dell'isola di Man

Dei numerosi canti ossianici, un tempo largamente diffusi nell'isola di Man, è rimasto un solo frammento; della produzione piú recente possediamo invece esclusivamente ballate, canti di Natale e qualche altro documento (tutti pubblicati da A. S. Moore); inoltre raccolte di poesie popolari. Il piú antico libro stampato a Man è *The Principles and Duties of Christianity* (1699), del vescovo Thomas Wilson. La traduzione del *Book of Common Prayer*, eseguita nel XVII secolo, è stata pubblicata soltanto nel 1895. Tra le opere della letteratura non religiosa sono stati tradotti soltanto il *Paradise Lost* di Milton (1794) e le favole di Esopo (1901).

Letteratura bretone

Insieme alle opere della letteratura cimrica e cornica la letteratura bretone medioevale costituisce una delle fonti dei canti epici francesi di Chrétien de Troyes e dei *lais* di Maria di Francia; di essa però ci è pervenuto soltanto il frammento di un canto d'amore del XIV secolo.

L'aristocrazia bretone adottò infatti molto precocemente il francese, il che spiega perché i piú antichi testi bretoni siano o traduzioni o rielaborazioni di modelli francesi. La letteratura piú antica è quasi esclusivamente di natura religiosa, come le *Horae* in lingua latina e bretone (1486) e *Lo specchio della morte* (1519).

Prima del secolo XIX la letteratura bretone fu costituita essenzialmente da «misteri» e «miracoli». La Bretagna è l'unico paese celtico in cui l'arte della rappresentazione drammatica, sorta in origine per influenza francese, sia stata largamente diffusa. Sappiamo dell'esistenza di oltre centocinquanta «misteri», il piú antico dei quali, *La vita di Santa Nonn*, risale alla fine del XV secolo. La maggior parte dei «misteri», imita modelli francesi o latini. A partire dal XVIII secolo troviamo anche romantici drammi cavallereschi, come la *Tragedia dei quattro figli di Haimon, Huon di Bordeaux* e *Roberto il diavolo*. Anche l'intreccio di questi drammi è di fonte francese; si tratta comunque degli ultimi frutti del teatro medioevale.

Il tentativo di far rivivere la letteratura bretone è assai tardo, e risale al secolo XIX. Jean François Le Gonidec (1775-1838) fonda, nel 1805, un'«Accademia celtica», traduce per primo la Bibbia e compone la prima grammatica scientifica della lingua bretone (*Grammaire celto-bretonne*, 1838) nonché un ottimo dizionario (1821). Nello stesso periodo l'attenzione del mondo letterario viene attirata sulla Bretagna dalla celebre raccolta *Poesia della Bretagna* (*Barzaz Breiz*), edita nel 1839 da T. Hersart de la Villemarqué (1815-1895). Come già per l'Ossian di Macpherson sorsero, per lunghi anni, vivaci discussioni sulla questione dell'autenticità delle ballate bretoni raccolte da Hersart de la Villemarqué. Oggi sappiamo che questi rimaneggiò il materiale raccolto, lasciò da parte tutto ciò che gli sembrava rozzo e arrivò addirittura ad attribuire a epoche arcaiche

ballate moderne, non dimostrando insomma alcun rispetto per la cronologia. De la Villemarqué mescolò arbitrariamente i vari dialetti, ma ebbe tuttavia una buona conoscenza della lingua (che si sforzò di elevare a dignità letteraria), considerevolmente superiore a quella che Macpherson ebbe del gaelico. Dobbiamo a F. M. Luzel (1821-1895) e ad Anatole Le Braz (1859-1926) le piú importanti raccolte di opere della letteratura popolare bretone di sicura autenticità.

I canti popolari bretoni si dividono in *gwerziou* e *soniou*. I *gwerziou* (lamenti) sono brevi ballate o canti elegiaci o racconti in rima d'ispirazione drammatica e tragica. I *soniou* (canti) sono canzoni d'amore, satire, canti di Natale e canti di marinai e rivelano qua e là influenze francesi. Dal punto di vista della storia del folclore, le fiabe popolari bretoni hanno un valore notevolissimo.

Contemporaneamente al *Barzaz Breiz* apparve nel 1839 la *Storia di un uomo della Cornovaglia* (*Kanaouennou eur C'hernewad*), primo libro di Prosper Proux (1811-1873), uno dei pochi poeti bretoni di talento del secolo XIX; altro poeta dotato fu Auguste Brizeux (1803-1858), autore della raccolta di poesie *L'arpa di Bretagna* (*Telen Arvor*).

Nel XX secolo la letteratura riceve nuovo impulso dagli studi di linguisti come Émile Ernault (1825-1938), François Vallée (Abhervé) e René Le Roux (Meven Mordiern): nel 1918 si costituisce un piccolo sodalizio letterario di ferventi intellettuali le cui opere vengono pubblicate, in un primo tempo, dalla rivista *Il Nord-Ovest* (*Gwalarn*) tra il 1925 e il 1944, e piú tardi dalla rivista *Il legame* (*Al Liamm*). Già nel 1921 era apparso, a opera di Jean-Pierre Calloc'h (m. 1917), un volumetto di poesie in dialetto di Vannes, dal titolo *In ginocchio* (*An en deulin*). La lirica di Calloc'h, di intonazione religiosa, è esente dalle banalità dei contemporanei. La poesia nata da questo movimento di rinascita letteraria regge benissimo il confronto con quella degli altri paesi europei. Tra i numerosi poeti recenti meritano di essere ricordati Xavier de Langlais, Maodez Glanndour, Roparz Hémon. Uno dei piú begli esempi di lirica celtica ispirata dalla natura ci è offerto dalle poesie di Roperz Er Mason (scritte nel dialetto di Vannes) una raccolta delle quali, intitolata *Flusso e riflusso* (*Chal ha Dichal*) è apparsa nel 1943 con traduzione francese a fianco.

Un genere assolutamente nuovo nella letteratura bretone rappresentano le poesie brevi di Jakez Riou, Roparz Hémon e Kenan Kongar. I romanzi *Itron Varia Garmez* di Youenn Drezenn ed *Enez ar Rod* (1944) di Xavier de Langlais, sono stati tradotti in francese rispettivamente con il titolo di *Nôtre Dame Bigoudenn* (1940) e di *L'île sous cloche* (1946).

Tanguy Malmanche, Xavier de Langlais e Roparz Hémon, hanno creato anche un nuovo dramma bretone che, per qualità poetica, è senz'altro paragonabile a quello dei piú importanti poeti anglo-irlandesi, a esempio di un Yeats e di un Synge. La fantasia e il sentimento della natura tipicamente celtici vi si fondono felicemente con la sensibilità e il pensiero moderni. Le opere dei giovani scrittori appassionatamente impegnati a far rivivere la letteratura bretone, meritano tutta la nostra stima anche perché non godono di alcun appoggio da parte dello stato. Il governo francese non tollera infatti l'uso della lingua bretone né nelle scuole pubbliche né negli uffici, perché teme la rinascita di un movimento separatista.

Influenze bretoni sulla letteratura francese

Stando alle piú recenti ricerche di Roger Sherman Loomis (*Arthurian Literature in the Middle Age*, 1959) sembra certo che la *matière de Bretagne* — e cioè le leggende del ciclo di Artú — abbia raggiunto la Francia attraverso versioni bretoni. Gli stessi nomi provano inconfutabilmente che la diffusione delle saghe celtiche tra i francesi e gli anglo-normanni è stata opera di *conteurs* bretoni. È d'altra parte probabile che i poeti bretoni recitassero i loro versi esclusivamente a memoria, giacché in caso contrario non si spiegherebbe la mancanza dei manoscritti corrispondenti. Anche la letteratura irlandese si è mantenuta viva per molti secoli solo grazie alla tradizione orale. Due tra i piú bei *lais* di Maria di Francia sono d'inconfondibile provenienza bretone; lo stesso nome di *lai* originariamente riservato alle composizioni poetiche tipicamente bretoni (comprendenti sia il testo sia la musica), è passato successivamente a designare le narrazioni orali francesi che precedettero o seguirono quel tipo di composizioni. Grazie ai romanzi di Chrétien de Troyes le saghe celtiche poterono fare il giro di tutta Europa nella loro rielaborazione francese, ed essere conosciute persino in Italia e in Oriente.

Trascorreranno molti secoli prima che lo spirito celtico riesca a dare nuovamente un contributo altrettanto fecondo alla letteratura francese; bisognerà aspettare la nascita di François René de Chateaubriand (1768-1848), il precursore del romanticismo francese, che con la sua fantasia vivacissima, il suo innato spirito d'indipendenza e l'irriducibile individualismo rivela chiaramente la sua origine celtica. Chateaubriand saprà utilizzare a fondo l'esperienza di James Macpherson e riuscirà cosí a elevare la letteratura francese dalla mediocrità del tempo, arricchendola di una grandiosa e sonora prosa poetica. Anche Joseph-Ernest Renan (1823-1892) tradisce, nella musicalità della lingua, l'origine bretone (*La poésie des races celtiques* in *Essais de morale et de critique*), come pure Auguste-Mathias Villiers de L'Isle Adam (1840-1889), uno scrittore che è riuscito a fare della prosa uno strumento atto alla piú elevata espressione lirica.

Auguste Brizeux, già citato, è autore importante sia per le opere in lingua francese (*Marie, Bretons*), sia per le poesie scritte in bretone. Hersart de la Villemarqué, l'editore del *Barzaz Breiz*, deve essere pure considerato poeta di lingua francese, sebbene abbia tradotto in bretone la maggior parte delle proprie ballate.

Le opere folcloristiche di Émile Souvestre (1806-1854), *Les derniers Bretons* e *Contes de Bretagne*, sono state pubblicate solo in francese, anche se furono tradotte dal bretone o elaborate su modelli bretoni. Valore rigorosamente scientifico hanno i lavori di Anatole Le Braz: *Le théâtre celtique* (1904) e *La légende de la mort en Basse-Bretagne* (1893) che offrono traduzioni assai fedeli agli originali.

Julius Pokorny

LETTERATURA ALBANESE

Il popolo albanese conta circa due milioni e mezzo di persone, delle quali solo la metà vive entro i confini della Repubblica popolare d'Albania. La diaspora della popolazione albanese si è diretta verso parecchi paesi, particolarmente verso la vicina Iugoslavia e la Grecia, ma anche verso l'Italia, la Turchia, l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti.

La lingua albanese appartiene al gruppo indoeuropeo ma non presenta particolari affinità con nessuno dei suoi sottogruppi. Tratti comuni esistono, sul piano grammaticale, con il greco, il romeno e il bulgaro. Dominazioni straniere e contatti culturali hanno lasciato una forte impronta sull'antico lessico tracio, arricchendolo di parole latine, greche (antiche e moderne), italiane, turche, serbe e bulgare. Tra i due grandi gruppi dialettali — il «ghego» dell'Albania settentrionale e il «tosco» dell'Albania meridionale (al quale ultimo appartengono i dialetti albanesi delle comunità di Grecia e d'Italia) — esistono differenze paragonabili a quelle esistenti tra i grandi gruppi dialettali di altri paesi europei, come l'Italia e la Germania.

Uno stato nazionale albanese esiste da poco piú di cinquant'anni (1912). Dal punto di vista politico l'Albania ha sempre fatto parte dei grandi imperi vicini, e per ultimo di quello ottomano. La conquista turca (avvenuta nella seconda metà del secolo XV) ha aggiunto ai due gruppi religiosi in cui si suddivideva la popolazione prima di allora — quello cattolico e quello ortodosso — un terzo gruppo islamico, che è divenuto in breve tempo il piú numeroso. Dalla comunità islamica albanese è uscita la maggior parte dei piú importanti statisti e soldati dell'impero turco.

Si deve alle sfavorevoli condizioni economico-sociali (pochissime città e scarso commercio con l'estero), ai tenui contatti con gli stati piú civili dell'Occidente, alle differenze religiose e sociali e infine alla diffidenza dei dominatori turchi nei confronti di qualsiasi movimento culturale dei popoli soggetti, se la letteratura albanese ha una storia relativamente breve.

Poesia non scritta

La «poesia popolare» albanese, che si è tramandata per secoli solo in forma orale, è un'antica componente dello spirito europeo. Per la presenza in essa di determinati temi possiamo collocare le sue origini

in un periodo anteriore a quello dell'occupazione slava (600 a.C.). I suoi canti epici e d'amore non presentano tuttavia uno spiccato carattere nazionale e non sono molto diversi da quelli delle altre popolazioni balcaniche. I rapsodi albanesi e quelli serbi si sono influenzati a vicenda, dando luogo a un tipo di poesia comune ai due popoli. I canti popolari tramandati oralmente hanno certamente subito nel corso dei secoli importanti modificazioni finché, nell'800, sono stati fissati per iscritto subendo nuove alterazioni. La poesia non scritta accompagna come una corrente sotterranea lo sviluppo della letteratura nazionale albanese.

Origini della letteratura scritta

Il piú antico documento in lingua albanese, databile con certezza (1462), è una formula battesimale che si trova in un documento vescovile per il resto scritto in latino. Dovranno passare ancora cento anni da questa data prima che compaia una vera e propria opera letteraria (1555), e cioè una traduzione stampata in Italia di testi biblici e liturgici (Gjon Buzuku). Non databile con altrettanta precisione ma certamente piú antica è l'opera poetica di un albanese emigrato nell'Italia meridionale (Bala), di cui però ci sono pervenute soltanto rielaborazioni assai tarde e probabilmente inesatte. Piú antiche sono anche le opere degli scrittori albanesi (Marinus Barletius e altri), che si servirono del greco o del latino. Non ci occuperemo di queste opere giacché non appartengono alla letteratura albanese.

Nell'Albania settentrionale, cattolica, e nelle comunità albanesi dell'Italia meridionale, la vita letteraria germogliò quasi contemporaneamente; nell'uno e nell'altro caso essa fu, almeno in un primo tempo, esclusivamente al servizio della Chiesa (dizionari per missionari, catechismi, inni ecclesiastici e traduzioni dalla Bibbia). Nel 1762 apparve la prima poesia libera da scopi pratico-devozionali, benché ancora legata a temi biblici (Gjul Variboba). Nel territorio islamico della madrepatria si era frattanto formata una scuola poetica che, a giudicare dai pochi frammenti pervenutici, s'ispirava sia nella forma che nel contenuto (e persino nella lingua, data l'introduzione di parole straniere) alla letteratura turco-arabo-persiana. Sempre al secolo XVIII appartengono due importanti eruditi che operarono nell'Albania meridionale — ortodossa — al servizio della missione greco-albanese come traduttori e consulenti linguistici. Gli allievi di questi grammatici si sottrassero ben presto alle funzioni pratiche cui era destinata la scuola, e coltivarono liberamente i loro studi per pura passione scientifica, preparando cosí la nascita e lo sviluppo di una lingua letteraria albanese. Il centro in cui operarono i grammatici fu la città di Elbasan, che costituisce una sorta di anello di congiunzione tra i due grandi sistemi dialettali albanesi.

L'aspirazione all'indipendenza, che aveva già spinto nel corso del secolo XIX serbi, greci, romeni e bulgari a scuotere il giogo ottomano, contagiò infine anche l'Albania. Nel 1878 esponenti delle diverse stirpi albanesi decisero di unirsi in una lega nazionale, aperta a tutti i cittadini, indipendentemente dalla loro confessione religiosa. Nacque cosí la cosiddetta lega di Prizren, cui venne affidato il duplice compito

di salvaguardare l'unità dell'impero ottomano e di conquistare al tempo stesso l'autonomia per il territorio di lingua albanese. Per capire questo ambiguo atteggiamento politico, si tenga presente che due tra i principali esponenti della «rinascita albanese», e cioè i fratelli Frashëri, entrambi poeti, scrivevano le loro opere in lingua persiana o turca. In molte città fuori dell'Albania — a esempio a Bucarest, Alessandria, Sofia, Vienna, Costantinopoli, Bruxelles e Boston — sorsero circoli letterari che, servendosi di numerose riviste, propagandarono, sia in prosa che in versi, l'ideale dell'unità albanese. Per difendersi dalle persecuzioni gli scrittori si servivano di pseudonimi, creando cosí una consuetudine destinata a durare anche dopo il 1912. In queste città vennero stampati anche libri in lingua albanese (tra gli altri la prima enciclopedia pubblicata in una delle lingue balcaniche, 1895), che venivano poi fatti penetrare segretamente in Albania, come era avvenuto per la Grecia nei secoli XVII e XVIII con i libri stampati a Venezia. La passione patriottica favorí anche l'opera di raccolta e di pubblicazione della poesia non scritta.

Sviluppi e modificazioni

La mancanza di un alfabeto unitario si dimostrò ben presto un ostacolo gravissimo allo sviluppo di una lingua letteraria comune. Dopo vari tentativi il compito di creare un alfabeto unitario venne assunto, nel 1908, da un gruppo di delegati che avevano partecipato a un congresso sulla lingua tenuto a Mŏnastir. Circa dieci anni piú tardi ci si accordò su una serie di norme ortografiche. Da allora alfabeto e ortografia si sono conservati inalterati, salvo modificazioni di scarsissimo rilievo. Nel 1945 è stato scelto il «tosco» come fondamento della lingua scritta, mentre ancora al tempo della prima guerra mondiale assolveva a questa funzione il «ghego» meridionale di Elbasan. Dopo la prima guerra mondiale i vari centri letterari si fusero, determinando uno sviluppo estensivo e intensivo della vita culturale del paese; ciò favorí i contatti con le culture di altre nazioni europee.

Il piú importante esponente della letteratura albanese è il sacerdote, uomo politico e poeta Gjergji Fishta, morto nel 1940, quando l'Albania aveva nuovamente perduto la sua indipendenza politica.

L'uragano della seconda guerra mondiale si conclude con l'avvento del regime comunista. Le basi economico-sociali su cui si era fondata fino a quel momento la vita dell'Albania e quindi anche la sua produzione letteraria (si pensi a questo proposito ai poeti-sacerdoti cattolici), vengono radicalmente modificate. Presupposto di qualsiasi attività creativa è ora l'adesione a un'ideologia estranea al paese e alle sue tradizioni. La lotta contro l'analfabetismo permette, tuttavia, di far partecipare alla vita e alla produzione letteraria nuovi strati della popolazione, mentre il richiamo alla tradizione della poesia *engagée* evita una totale rottura con il passato. Sembra, in ogni caso, che il dogma estetico del «realismo socialista» non sia riuscito a tarpare completamente le ali all'ispirazione poetica e alle facoltà creative delle nuove generazioni.

Contenuti e forme

Come quasi ogni letteratura anche quella albanese ha attinto e attinge a fonti autoctone e straniere. Il patrimonio di letteratura non scritta, consistente in fiabe, canti epici, leggende, lamenti funebri e proverbi (i lazzi satirici improvvisati presentano, nella forma, notevoli analogie con quelli baschi), rinnovantesi parzialmente ancor oggi, offre ai letterati temi di carattere popolare e intuizioni sulla vita ispirate a una secolare saggezza, e immaginose espressioni dotate, non raramente, di una vigorosa, anche se rozza, pregnanza poetica.

Quest'« arte popolare » può essere compiutamente compresa solo a patto di coglierne la funzione sociale nella vita del villaggio e della comunità, e di osservarla come elemento del costume e dell'uso quotidiano. Fratellanza del sangue, fidanzamenti infantili, vendetta cruenta — per citare tre dei motivi piú frequenti di questa poesia — scatenano ancora, in questo mondo patriarcale, conflitti di tale potenza da rendere addirittura inevitabile la loro espressione poetica.

Animati da un infuocato amor di patria, quasi tutti i poeti albanesi della « rinascita » hanno scelto come tema le grandi figure e i grandi avvenimenti della storia del loro paese. Il personaggio che compare piú frequentemente nelle opere letterarie è il leggendario eroe nazionale Gjergji Kastriota, detto Skanderbeg. Recentemente anche il re Pirro d'Epiro e Alí Pascià di Giannina hanno trovato i loro cantori. I tentativi di ribellione contro il dominio turco, assai frequenti in tutto il secolo XIX, e la resistenza contro le forze d'occupazione italiane e tedesche durante la seconda guerra mondiale hanno ispirato numerose opere. Altro tema assai frequente è quello della nostalgia degli emigrati per la patria lontana.

L'amore costituisce naturalmente una delle piú universali fonti d'ispirazione. Tuttavia, forse per l'influenza esercitata dall'ideale eroico che ha dominato a lungo la vita letteraria del paese, i poeti albanesi hanno cantato, fin quasi ai nostri giorni, piú i desideri insoddisfatti e le rinunce che il felice appagamento e il sereno godimento dell'amore. La poesia d'ispirazione erotica è rarissima.

Tutte e tre le confessioni religiose hanno prodotto una poesia sacra, ma nessuna di tali letterature è riuscita a esercitare un influsso al di là dei confini della propria confessione e a conseguire un'autonoma validità artistica. Si tenga presente, a questo proposito, che gli albanesi non sentono affatto l'esigenza di discutere questioni di fede e di battersi per un ideale religioso.

La cultura dei paesi vicini ha piú volte fecondato la letteratura albanese. La Chiesa cattolica è riuscita ad attirare nella propria orbita gli albanesi ortodossi dell'Italia meridionale, mentre influenze italiane sono facilmente riconoscibili nei poeti profani italo-albanesi, che non di rado hanno scritto in lingua italiana. Particolare influenza sui poeti della « rinascita » hanno esercitato infine gli autori greci e romeni. Anche i classici della letteratura mondiale hanno lasciato la loro impronta sulla letteratura albanese, senza tuttavia privarla della sua particolare fisionomia. Essa rimane però ancora lontana da uno sviluppo di tipo europeo, e non ha presentato finora una vera e propria evoluzione storica delle forme. Almeno fino al '45 i generi tradizionali dell'epica e della lirica sono stati i piú coltivati. Nella

prima metà del secolo attuale ha fatto la sua comparsa un tipo di satira mordace con intenti didascalici ed educativi, che ha puntato i propri strali contro l'organizzazione statale e sociale, ancora rozza, del paese, appena divenuto indipendente, e che ha d'altronde soddisfatto la naturale inclinazione popolare al motteggio e alla critica. La letteratura albanese non ha ancora prodotto, almeno fino a questo momento, opere drammatiche di rilievo. Ciò è dovuto sia alla mancanza di una borghesia urbana amante del teatro, sia all'assenza di una forte ispirazione drammatica. In questo campo l'imitazione di modelli stranieri è chiaramente avvertibile. Anche il romanzo, come « poesia della forma aperta », non sembra aver esercitato (almeno fino a pochissimo tempo fa) una particolare attrazione sullo spirito albanese. È probabile che la radicale trasformazione delle condizioni sociali che si è avuta nel '45 crei quanto prima nuovi orientamenti anche in questo genere. La produzione di novelle, racconti brevi e saggi critici è iniziata al principio del secolo ed è quantitativamente considerevole; dal punto di vista qualitativo, sebbene tutt'altro che disprezzabile, essa ha però un'importanza ancora limitata. Un fenomeno abbastanza singolare è quello della letteratura didattica, assai diffusa, che viene coltivata dai migliori autori ed è rappresentata non soltanto dai libri di lettura per l'insegnamento dell'albanese, ma anche dai testi d'insegnamento di tutte le materie scolastiche, comprese le scienze naturali.

La letteratura albanese è sempre stata, ed è tuttora, una letteratura « impegnata »; non vi si trova traccia di atteggiamenti tipo *art pour l'art*, né alcun poeta è mai vissuto esclusivamente della propria arte. Insieme ai monaci, gli insegnanti e i politici costituiscono la parte preponderante degli autori piú notevoli. Nell'Italia del secolo XIX i poeti albanesi parteciparono all'attività delle società carbonare; nell'Albania del XX secolo gli scrittori sono pubblici funzionari, ministri e ambasciatori, e a non pochi di essi attentati e repressioni politiche abbreviano l'esistenza.

Considerata nel suo complesso la letteratura albanese non è ancora riuscita a elevarsi a un livello europeo e neppure a raggiungere lo *standard* delle affini letterature balcaniche. Ha potuto però fare della propria lingua uno strumento estremamente duttile e assai ricco di sfumature, grazie al frequente impiego di modi di dire idiomatici e dialettali, senza d'altra parte rinunciare all'espressione concisa, a volte lapidaria. Alcune opere possono reggere il confronto con le creazioni della letteratura mondiale. Tenendo conto delle condizioni altamente sfavorevoli in cui la letteratura si è sviluppata e del breve spazio di tempo in cui ha avuto luogo la sua evoluzione, non si può negare che i progressi siano stati notevoli. Importante è poi il fatto che essa sia riuscita a conservare, nonostante le influenze subite a opera di altre letterature, il proprio carattere originale e anche a svilupparlo in modo creativo.

Gerhard Grimm

LETTERATURA SLAVO-ECCLESIASTICA

La letteratura slava inizia nel IX secolo. Anzi conosciamo la sua esatta data di nascita. Nell'anno 863 il principe moravo Rostislav chiede all'imperatore di Bisanzio che gli venga inviato un maestro, capace di spiegare al suo popolo, e in lingua slava (nella «nostra lingua», egli dice), la vera fede cristiana. Volendo soddisfare a questo desiderio per ragioni di prestigio, Michele III affida il difficile compito al geniale filologo Cirillo che, con l'aiuto del fratello maggiore Metodio e di alcuni allievi, crea, per cosí dire su ordinazione, una nuova letteratura, in origine legata a un fine assai preciso e concreto: l'attività missionaria. Proprio per questa ragione Cirillo sceglie come base linguistica slava il dialetto macedone, a lui familiare, della sua città natale: Salonicco. Si tenga presente che tale lingua deve foneticamente adattarsi al canto, e cioè alle melodie e ai recitativi della liturgia bizantina. Il tempo concesso a Cirillo per preparare la sua missione è d'altronde assai limitato. Stando alla leggenda, egli avrebbe avuto a disposizione non piú di un anno e mezzo. Pertanto, prima della partenza i due fratelli possono portare a termine soltanto la traduzione dei principali testi liturgici, i quali risulteranno comprensibili ai moravi grazie alla ancora scarsa differenziazione tra le lingue slave del IX secolo. Nelle successive traduzioni, compiute dai due fratelli durante la loro permanenza in Moravia, si avvertono non poche modificazioni dialettali delle primitive norme macedoni.

Ancor oggi è evidente che l'opera dei due missionari si basa sull'organica unità di scrittura, lingua e liturgia. Ognuno di questi elementi è in origine impensabile senza gli altri due, e tutti e tre devono servire al rituale liturgico bizantino in lingua slava. Gli stessi segni alfabetici assolvono a una funzione sacrale; ogni parola della lingua — destinata in partenza a essere piú recitata e cantata che letta sommessamente — tradisce il suo rapporto immediato con l'altare e con la Chiesa. A sua volta, per poter essere compresa, la liturgia impone l'adozione di un linguaggio corrente, che dal canto suo deve potersi scrivere per assurgere a una validità assoluta. Le radici della letteratura slava affondano quindi esclusivamente in questo *humus* liturgico ed ecclesiastico.

Modificazioni e ampliamenti

Questo patrimonio base subirà però, nel corso dei secoli, numerose modificazioni. Le prime saranno imposte dalle difficili condizioni in cui Cirillo e Metodio si troveranno ad agire nel territorio della loro missione, che, dai tempi di Carlo Magno, faceva parte, sul piano amministrativo e canonico, dell'archidiocesi di Salisburgo. I vescovi bavaresi considerarono perciò come intrusi i due apostoli greci e li trattarono da eretici. Cirillo venne chiamato a Roma (dove morí nell'869). Papa Adriano II si era alla fine convinto della sua ortodossia, e nell'867 aveva approvato l'uso dello slavo nella liturgia. Metodio dovette subire ugualmente una lotta senza quartiere, durata ben diciotto anni, da parte dei vescovi bavaresi — latini — che ostacolarono gravemente la sua azione nella Moravia. Dopo la sua morte, (885) molti dei sacerdoti slavi e dei loro discepoli fuggirono in Boemia dove, tra mille difficoltà, proseguirono l'opera dei maestri. La maggior parte di essi emigrò invece nella parte meridionale dei territori slavi, loro patria spirituale, dove l'ambiente prevalentemente bizantino riservò loro ottime accoglienze. La triade — scrittura, lingua, liturgia — dovette necessariamente venir riadattata, in Croazia, in Serbia e in Bulgaria, alle caratteristiche regionali. Tra i principi, il piú favorevole agli allievi di Metodio si dimostrò lo zar bulgaro Simeone (m. 927), che appoggiandosi a essi elevò il cristianesimo di rito orientale, appena introdotto nel paese, alla dignità di religione di stato. Data la sua rispondenza a questi fini di politica ecclesiastica, l'opera di Cirillo venne considerata come il modello ideale cui ispirarsi. Le singole componenti dell'edificio cirilliano vennero però ben presto sciolte dal loro armonico contesto e utilizzate per scopi particolari. La liturgia divenne completamente bizantina, sorse un secondo tipo di scrittura e la lingua, ormai posta al servizio della cultura aulica di corte, subí considerevoli alterazioni. Ebbe cosí inizio la seconda fase di sviluppo della tradizione cirilliana.

La generazione successiva intraprese la cristianizzazione della Russia cui monaci e missionari bulgari trasmisero l'eredità costantiniana nella sua doppia funzione spirituale e profana. L'opera dei due apostoli slavi trovò a Kiev e a Mosca una terza patria dove poté sviluppare tutte le proprie potenzialità. Del modello bulgaro i russi conservano quasi tutto, a parte una assai tarda riforma alfabetica. Caratteristica fondamentale del periodo russo è l'ampliamento della sfera d'impiego delle componenti linguistiche e la loro piena utilizzazione. La lingua subisce quindi un arricchimento — altrove sconosciuto — del patrimonio lessicale, e un affinamento stilistico che rende possibili le piú sottili sfumature espressive. Questa lingua dominerà per secoli, e a spese del russo, la vita culturale della nazione. Presso nessun altro popolo slavo-ortodosso il linguaggio ecclesiastico eserciterà storicamente un'influenza altrettanto decisiva e in tutti i campi, compresa la letteratura profana. Odi, drammi, giornali, manifesti rappresenteranno, fino al tempo di Caterina II e oltre, l'ultima fase di sviluppo della tradizione costantiniana.

Non è possibile comprendere la letteratura slavo-ecclesiastica senza analizzare singolarmente le modificazioni subite, sul piano regionale e storico, dalle sue tre componenti originarie.

Due sistemi di scrittura

L'unica di queste componenti che Cirillo avesse portato con sé da Bisanzio era la liturgia, su cui l'apostolo aveva anzi fondata tutta la propria opera. Cirillo non aveva potuto tuttavia attenersi rigorosamente al rituale bizantino, perché le condizioni della Chiesa nello stato moravo gli avevano imposto alcune modificazioni all'idea originaria. Fu soprattutto Metodio a tentare di placare l'episcopato bavarese con concessioni in campo liturgico. Lo dimostra uno dei piú antichi monumenti linguistici slavi, i cosiddetti «fogli di Kiev», frammento di messale latino in traduzione slava, in cui si possono notare alcune inflessioni dialettali inconfondibilmente boeme. La traduzione di questo messale deve quindi risalire al periodo in cui gli apostoli slavi soggiornarono in Moravia.

I resti della liturgia di questo periodo — cosí spiccatamente romano-bizantina — rivelano analoghe concessioni alle imposizioni dei vescovi bavaresi di rito latino. Non è possibile individuare con certezza altre modificazioni subite da questa componente.

Per diffondere il vangelo tra la popolazione morava Cirillo aveva creato un tipo particolare di scrittura e cioè l'alfabeto glagolitico, basato su segni assai originali, inconfondibilmente romanici nello stile, ornamentali nella forma, e con molte lettere arcaiche. Di questi segni non conosciamo purtroppo la versione piú antica.

La tradizione inizia soltanto intorno all'anno 1000. Se sia stato lo stesso Cirillo a inventare i segni glagolitici, o se egli abbia utilizzato, trasformandolo, un tipo di scrittura oggi non ancora rintracciato — o non piú rintracciabile — o infine se egli abbia attinto a diversi modelli, è questione a cui non si può, per il momento, rispondere e che non può essere risolta neppure ricorrendo a una delle piú di cinquanta ipotesi sulla nascita di tale alfabeto. Chiarissimo è invece il geniale sistema di scrittura, che aderisce perfettamente alla fonetica slava e che permette, data la perfetta corrispondenza tra fonemi e lettere, un'ortografia ideale, come non si ha per nessuna lingua latina o germanica.

Nei segni glagolitici sono racchiuse le piú antiche testimonianze della letteratura slava, a giudicare dalle quali si direbbe che l'impiego della scrittura non sia mai uscito dall'ambito dei testi sacri. Dopo il contrastato soggiorno moravo dei due apostoli, questa scrittura si affermò nei distretti boemi di rito slavo e raggiunse, dopo la messa al bando dei discepoli di Cirillo e Metodio, tutti i paesi slavi del sud. L'alfabeto glagolitico si conservò piú a lungo in Croazia, dove subí una stilizzazione gotica e dove poté mantenere — pur perdendo via via terreno — la sua funzione di depositario della liturgia slava di rito romano nelle isole del Quarnaro fino al XX secolo.

In Bulgaria, invece, l'alfabeto glagolitico venne sostituito già intorno al 900 d.C. da quello cirillico. Questa denominazione è di origine incerta, giacché tale alfabeto non ha piú nulla a che fare con Cirillo. Il suo inventore è ancor oggi sconosciuto. Il vero motivo della creazione di un secondo alfabeto va forse cercato (a parte i singoli difetti di quello glagolitico e la sua difficile lettura) nel desiderio di Simeone di dotare la lingua ecclesiastica, elevata al rango di lingua di stato, di un equivalente grafico di questa dignità. A tale scopo la scrittura

doveva poter essere adattata a molti usi (a esempio per iscrizioni su pietra e su metallo), e assolvere anche a una funzione rappresentativa. Nella forma l'alfabeto cirillico non è altro che una stilizzazione della contemporanea scrittura bizantina a caratteri onciali o maiuscoli (un po' come quella gotica e quella copta), salvi restando tutti i vantaggi dell'alfabeto glagolitico; la sua assimilazione da parte della tradizione inizia quasi contemporaneamente a quella di quest'ultimo. Entrambi gli alfabeti devono aver convissuto per un certo tempo nella piú antica letteratura slava come strumenti di espressione equivalenti. Numerosi manoscritti originariamente glagolitici vennero trascritti in cirillico, operazione assai facile in quanto i segni dei due alfabeti erano foneticamente corrispondenti. Questo bigrafismo è un tipico segno dell'arcaica letteratura slava, né esistono, sotto questo aspetto, fenomeni analoghi in tutto il resto d'Europa.

Dalla Bulgaria l'alfabeto cirillico si diffuse trionfalmente in tutti i paesi slavi ortodossi nei quali rimase l'unica forma di scrittura, fino al 1710, anno in cui Pietro il Grande introdusse un'importante riforma. Grazie alla semplificazione grafica delle lettere cirilliche egli creò un tipo di grafia atta a usi puramente civili, e che venne definita « borghese »; essa coincide con quello che oggi viene comunemente definito alfabeto russo. L'antico alfabeto cirillico divenne quindi nuovamente « libero » da impegni secondari e atto a un esclusivo uso religioso, come era stato appunto il glagolitico all'epoca dei due grandi missionari slavi. Il tipo di scrittura derivato dalla riforma di Pietro ritornò dalla Russia agli slavi del sud e venne adottato anche da serbi e bulgari.

Lingua base e lingue nazionali

La lingua originale di Cirillo (che fu il vero e proprio strumento della sua azione) subí tuttavia, come abbiamo detto, profondissime modificazioni. La slavizzazione della liturgia può essere considerata come un'opera scientifico-culturale di altissimo livello, mentre la creazione della nuova lingua ecclesiastica fu un atto di assoluta originalità, senza precedenti e modelli cui ispirarsi. Ovviamente la traduzione dei testi necessari per le pratiche liturgiche precedette la completa grammatizzazione dell'idioma scelto. Cirillo può senz'altro essere definito, almeno in un certo senso, come il « padre della civiltà slava »; ma ciò non significa che egli abbia consapevolmente perseguito lo scopo di dotare gli slavi di uno strumento atto al loro sviluppo culturale. Lo stesso Cirillo non poteva prevedere le grandiose conseguenze della sua opera.

Nel processo di secolarizzazione dell'eredità cirilliana che avrà luogo in Bulgaria, la lingua svolgerà il ruolo piú importante. Su di essa si verranno tuttavia sovrapponendo numerose stratificazioni lessicali e fonetiche. Importante è comunque il fatto che proprio in Bulgaria si assista per la prima volta all'impiego della lingua scritta per scopi profani. Da Preslav la lingua si diffonde, arricchendosi via via di nuove proprietà idiomatiche e regionali, nei Balcani, raggiungendo infine la Russia. Questa lingua — una lingua barbarica, nell'antico senso della parola — diverrà ben presto la terza lingua colta del medioevo accanto al greco e al latino. Lo slavo scritto assumerà, a fianco della funzione religiosa, anche quella profana e supererà nel periodo della sua massima espansione i confini linguistici slavi raggiungendo, di pari passo con la diffusione della religione ortodossa, l'Albania, la Romania (Moldavia e Valacchia) e la Lituania; in alcuni territori esso conserverà persino l'alfabeto cirillico.

Il paragone con il latino ecclesiastico sorge spontaneo: entrambe le lingue si sono infatti sviluppate al di là dell'originaria sfera liturgica fino a diventare lingue vive, e a esercitare cosí la funzione di *koiné* sovranazionali. Per il resto tuttavia, e cioè soprattutto per le caratteristiche e il valore delle letterature cui hanno dato luogo, esse hanno poco o nulla in comune; e ciò anche a prescindere dallo scarso e secondario sviluppo che ebbe la funzione extra-ecclesiastica della prima lingua slava scritta, la cui forza di attrazione si restrinse a misura che le lingue volgari indigene divennero lingue letterarie; verso la fine del secolo XVIII essa era ormai completamente sparita. Oggi il proposito originario del suo inventore è nuovamente rispettato; lo slavo ecclesiastico si è infatti ritirato entro i confini della propria iniziale sfera liturgica, al punto che persino la letteratura teologica degli slavi ortodossi viene pubblicata nelle rispettive lingue nazionali.

La lingua d'origine, e cioè la macedone, non ci è stata tramandata da alcun testo. Oggi è possibile ricostruirla soltanto attraverso minuziosi studi filologici. Il linguaggio che, con una sorta di abbreviazione scientifica, viene comunemente definito con il termine di slavo ecclesiastico, è il risultato di uno sviluppo che ha fuso il sostrato linguistico macedone con sei diversi idiomi nazionali. Uno slavo ecclesiastico unitario, uno slavo ecclesiastico in sé, non è mai esistito. Le singole versioni — ceche (o slavo-occidentali), croate, bulgare, serbe (o slavo-meridionali), russe e ucraine (o slavo-orientali) — si differenziano tra loro soprattutto foneticamente. Ogni particolare impulso ha dato luogo inoltre a una propria storia linguistica e letteraria.

Oltre a queste differenziazioni nazionali vi è poi quella prodotta dallo sviluppo storico della lingua. Tutti gli idiomi slavi, infatti, subirono intorno al 1050 una serie di profonde trasformazioni. Il fenomeno piú rilevante fu la perdita generale della vocale nasale. Quanto allo slavo ecclesiastico, si possono distinguere due fasi cronologiche chiaramente differenziate l'una dall'altra: la piú antica presenta ancora la vocale nasale; la piú recente ne è ormai priva. Si è soliti definire il primo periodo, per cosí dire classico, come quello dell'antico slavo ecclesiastico che, naturalmente, è piuttosto povero di testi. Ci sono pervenuti testi in versione ceca e bulgara, provenienti cioè dal primo e dal secondo centro d'irradiazione della lingua.

Il concetto di slavo ecclesiastico è quindi assai sottile. In sostanza, per tutto il medioevo abbiamo a che fare con una singolare lingua mista, composta in ogni paese dalla mescolanza di due idiomi appartenenti allo stesso gruppo linguistico. Neppure lo jiddish può essere considerato una lingua mista di questo tipo, e inoltre esso ha un nome preciso, mentre nel caso dello slavo ecclesiastico non esiste neppure questo. Il termine di slavo ecclesiastico o paleoslavo è usato esclusivamente in rapporto con la funzione e l'impiego della lingua e lascia volutamente aperta la questione della sua origine nazionale.

Inventario letterario

Del periodo antico — classico — dello slavo ecclesiastico ci sono pervenuti, attraverso la tradizione glagolitica o cirillica, circa cinquanta monumenti letterari. Di questi manoscritti solo una ventina appartengono anche linguisticamente all'epoca. La maggior parte è infatti giunta fino a noi attraverso trascrizioni successive al 1050, benché risalenti al periodo precedente dal punto di vista storico e tematico. Al centro di quest'antica letteratura slava sta naturalmente il Nuovo Testamento. Cirillo iniziò la sua attività di traduttore con il Vangelo di Giovanni per la domenica di Pasqua (« In principio era il Verbo »), ma l'Antico Testamento dev'essere stato tradotto da Metodio (così almeno afferma la « vita » del santo); di questa traduzione non ci è tuttavia pervenuto nulla, salvo citazioni nei testi liturgici. Esistono inoltre indizi di traduzioni sistematiche delle opere della letteratura ecclesiastica orientale del tempo. Possediamo ampi frammenti di codici omiletici, liturgici, patristici, agiografici e pastorali.

Uno dei manoscritti piú preziosi è l'*Euchologium Sinaiticum* del famoso monastero di S. Caterina sulle pendici del Sinai. Accanto a preghiere latine, greche e antico-alto-tedesche in traduzione slava, vi si trovano anche testi apocrifi d'origine ignota. Essi non solo ci forniscono indicazioni sulla prassi ecclesiastica del IX secolo ma ci illuminano anche sulla tattica seguita dai due apostoli slavi in Moravia. In Bulgaria la pratica delle traduzioni viene proseguita e sviluppata; anzi, vi si hanno le prime compilazioni di dogmi e di canoni. Anche le opere storiografiche e i trattati bizantini di scienze naturali vengono resi accessibili agli slavi, mentre compaiono le prime opere originali composte da eruditi locali, e — di autore ignoto — le due «vite» di Cirillo e di Metodio: le cosiddette *Leggende pannoniche*. Il monaco Chrabr scrive inoltre un'apologia della lingua slava, mentre due discepoli degli apostoli moravi, Costantino di Preslav e Clemente di Ochrida, si cimentano per primi nell'arte del verso e nell'eloquenza ecclesiastica (piú particolareggiate informazioni sulle loro opere si potranno trovare nel saggio dedicato alla letteratura bulgara). Con la citazione di questi testi abbiamo comunque esaurito dal punto di vista tematico la rassegna del patrimonio dell'antica letteratura ecclesiastica slava; è certo che nel corso dei duecento anni in cui essa continuò a svilupparsi furono prodotte molte altre opere, oggi purtroppo perdute.

Diverso il caso della letteratura slava ecclesiastica posteriore, che supera di gran lunga quella del periodo arcaico per dimensioni e ricchezza di temi. I manoscritti pervenutici si contano a decine di migliaia, ma la maggior parte di questi testi (conservati specialmente nelle grandi biblioteche di Mosca e di Leningrado) non è mai stata pubblicata. Il patrimonio attuale non è che un frammento di quello esistente un tempo, mentre è difficile valutare il numero dei manoscritti distrutti dall'incendio di Mosca del 1812 o perduti per incuria. Basti pensare che fino alla caduta di Costantinopoli si era continuato a tradurre dagli autori bizantini, mentre già prima di questa data il patrimonio culturale dell'Occidente aveva cominciato a interessare gli slavi ortodossi che avevano compiuto numerose traduzioni e rielaborazioni dal latino e da varie lingue nazionali, ampliando dimensioni e contenuti delle opere originali.

Dalla metà dell'XI secolo sino alla fine del XVIII lo slavo ecclesiastico rimase depositario di tutta la cultura degli slavi ortodossi. Come anche in Occidente, durante il medioevo prevalse la letteratura ecclesiastica (che però oggi non viene piú liquidata sbrigativamente come ai tempi in cui si disprezzava tutto ciò che era bizantino). In slavo ecclesiastico vennero scritte sia opere religiose che opere profane. Il patrimonio di testi extra-ecclesiastici — minore quantitativamente — è in compenso molto piú vario e può senz'altro essere considerato come letteratura nel piú ristretto senso della parola. Pur lasciando da parte le traduzioni, che prevalgono anche nella letteratura ecclesiastica latina, rimane pur sempre un rispettabile *corpus* di opere originali. Mancano invece, nella letteratura ecclesiastica slava, le opere poetiche. L'imitazione dei metri bizantini urtò probabilmente contro insormontabili difficoltà linguistiche.

Nelle traduzioni della letteratura extra-ecclesiastica si trova pressoché tutto il repertorio dei « libri popolari » che dopo essere passati in un primo tempo da Oriente a Occidente erano successivamente ritornati in Oriente; tra questi il *Romanzo di Alessandro*, i *Gesta Romanorum*, e, accanto alla *Guerra di Troia*, la *Leggenda di Faust*: il tutto ampiamente rimaneggiato e adattato a questo o a quell'idioma nazionale slavo. Anche le contaminazioni tra soggetti stranieri e locali non sono rare.

La letteratura originale inizia nel secolo XII con una serie di agiografie tra cui — di particolare rilievo — le vite dei santi Venceslao, Boris, Gleb, Savva e Feodosij. Alle vite dei santi si connettono come fenomeni letterari indotti dal processo di secolarizzazione le vite dei principi: illustrazioni realistiche, ricche di contenuti poetici e di valore storico. Piú o meno nello stesso periodo alcuni grandi predicatori, soprattutto Cirillo di Turov, scrivono e firmano i loro sermoni. Un valore concreto hanno conservato fino a oggi le opere storiografiche; classica tra tutte è la *Cronaca di Nestore*, del secolo XI, cui farà seguito una pleiade di opere storiche d'importanza locale. La *Russkaja Pravda* e il *Codice delle leggi dello Zar serbo Dušan* costituiscono i due testi piú importanti della letteratura giuridica e fungono da modelli ispiratori della letteratura successiva.

Nel XV e nel XVI secolo lo slavo ecclesiastico conquista finalmente la belletristica. Notevoli, in questo campo, i racconti popolari russi, tuttora in gran parte sconosciuti in Occidente: i loro temi vanno dal tragico al comico e al licenzioso e s'ispirano quasi sempre alla vita quotidiana del tempo.

Anche prescindendo dalla letteratura popolare, rimane pur sempre alla letteratura slavo-ecclesiastica un corpus di opere piú che sufficienti ad assicurarle un posto importante nella letteratura mondiale, in quanto espressione linguistica del medioevo slavo nel suo difficile equilibrio tra l'influenza spirituale della Chiesa bizantina e l'aspirazione a una forma nazionale.

Josef Hahn

LETTERATURA RUSSA

La letteratura russa è, tra le grandi letterature europee, la piú recente. Come letteratura veramente europea inizia soltanto nel secolo XVIII; le sue opere piú importanti sono quindi concentrate in un breve spazio di tempo. La poesia popolare russa si era però rigogliosamente sviluppata nei secoli precedenti dando luogo a una produzione che aveva compreso i piú diversi generi poetici (fiaba, epica religiosa, canti lirici e lamenti funebri), e aveva trovato la sua espressione piú perfetta nella *bylina*, una forma di canzone eroica coltivata dai cantastorie della Russia antica. Composta in una lingua fortemente stilizzata e ricca di formule, la *bylina* era fiorita nel corso del XVI e XVII secolo. (Le fiabe e i canti popolari russi — sia detto per inciso — hanno un valore poetico nettamente superiore per contenuti e ricchezza di forme alla poesia popolare di molti altri paesi.)

Lo sviluppo storico ha fatto sí che la letteratura popolare, tramandata solo oralmente, si sia sviluppata per secoli di pari passo con una letteratura scritta d'ispirazione sostanzialmente straniera e cioè orientata sui modelli bizantini. Solo nel secolo XVIII i ceti superiori cominciano a intuire l'importanza della poesia popolare sinché, nel secolo XIX, si giunge a pubblicarla in raccolte stampate.

Nella letteratura scritta gli elementi della poesia popolare penetrano, in misura apprezzabile, solo assai tardi e cioè intorno al 1820. Da questo momento la poesia popolare comincia a influenzare, stimolandola e vivificandola, la poesia colta, senza tuttavia mai fondersi con essa. In linea generale si può addirittura ritenere che la cultura popolare russa abbia danneggiato con la sua ricca fioritura l'arte e la letteratura colte, assorbendo e sottraendo a queste troppe energie spirituali e fantastiche. Fino alla rivoluzione del 1917, la storia russa sarà caratterizzata dalla convivenza irrelata tra le classi superiori e inferiori, e il rapporto tra cultura dotta e cultura popolare costituirà un problema scottante. La vitalità della cultura contadina ostacolerà infatti la formazione di una *élite* che, rispetto alle dimensioni degli strati inferiori, rimarrà sempre troppo scarsa per poter esercitare una sua funzione.

Il principato di Kiev

Come abbiamo detto, l'inizio di una vera e propria letteratura russa è assai tardo rispetto ad altri paesi, benché le radici di questa letteratura affondino nel periodo piú antico della storia del paese. Nel X secolo il principato di Kiev adotta il cristianesimo come religione di stato. Il fatto che il principe Vladimir I (980-1015) scelga il cristianesimo orientale di Bisanzio, è destinato ad avere un'importanza decisiva per la vita spirituale della Russia nei secoli successivi. Vladimir apre infatti il suo paese alla civiltà cristiano-bizantina; in effetti, dopo la separazione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente, nell'XI secolo Kiev finirà gradatamente col rompere i suoi legami non solo ecclesiastici ma anche genericamente culturali con l'Occidente. Nel principato di Kiev la conversione al cristianesimo determina il sorgere di una letteratura in lingua ecclesiastica e cioè in slavo-ecclesiastico, importata dalla Bulgaria. Poiché, a differenza del latino nell'Europa occidentale e centrale, questa lingua non è del tutto incomprensibile agli slavi orientali, essa potrà rimanere per secoli sia lingua di culto che lingua letteraria.

Il problema della maggiore o minore rilevanza dell'apporto di elementi stilistici russi a questa lingua letteraria (in cui sono individuabili, fin dall'origine, componenti slavo-orientali), costituisce ancor oggi una delle questioni fondamentali della letteratura russa. Solo nel secolo XVIII, quando verrà riconosciuta l'importanza del problema, si potrà sviluppare una lingua nazionale, nella forma che è ancor oggi caratteristica della letteratura russa.

Nel principato di Kiev l'aristocrazia guerriera e i ceti commerciali della città, costituiti in origine dai discendenti degli invasori nordici (vareghi), vengono rapidamente slavizzati. A essi si contrappone la casta sacerdotale, che è in parte di origine bizantina e che conta tra le sue file molti bulgari. La tensione tra le due caste non è propriamente di tipo sociale; essa si esprime piuttosto nel contrasto tra le forme della cultura bizantina importata e i primitivi tipi di cultura indigeni. Tuttavia, si giunge gradatamente a una sintesi, come dimostra, tra l'altro, anche la letteratura; la cerchia delle persone colte in grado di esprimersi attraverso di essa è composta da individui di origine slavo-orientale, e cioè dal nucleo originario di quelle stirpi che tra i secoli X e XIII incominciano a differenziarsi per scindersi infine e caratterizzarsi come russe, ucraine e russe bianche.

La letteratura sorta nel principato di Kiev non si collega direttamente alla poesia popolare; essa si fonda sulla letteratura bizantina (giunta agli slavi orientali attraverso la mediazione degli slavi balcanici), e in particolare sulla letteratura bizantina sorta tra il IV e il X secolo, che comprende due soli generi: una lirica ricca di elementi ornamentali e una letteratura prosastica sobria e realistica. Come la maggior parte degli oratori bizantini anche il grande predicatore Cirillo di Turov (XII secolo) rivela una marcata predilezione per l'uso di allegorie e simboli; lo schema dell'antitesi, che gli autori di omelie greco-cristiane avevano assimilato dalla retorica classica pagana, gli è strumento stilistico assai familiare. La sua oratoria dimostra inoltre come l'omiletica slavo-orientale del periodo di Kiev si avvicini spesso cosí strettamente alla lirica e all'innica

delle laudi, da divenire essa stessa una forma di poesia. Al pari del suo corrispettivo bizantino e cioè della leggenda agiografica classica, l'agiografia è invece una sorta di prosa realistica. La tendenza a fornire un'avvincente illustrazione degli avvenimenti, la costruzione e la caratterizzazione dei personaggi, rivelano chiaramente il proposito di far prevalere il momento letterario sulle tendenze edificanti.

Senza bisogno di ricorrere a modelli bizantini si può cosí sviluppare, come ramo particolare dell'agiografia slavo-orientale, il genere letterario — assai importante — delle «vite dei principi», che si fonda stilisticamente sul panegirico proprio dell'*enkomion*, e cioè del discorso laudativo, e nel quale sono ampiamente presenti toni lirici. Considerevole influenza sulla letteratura di Kiev esercita quella bizantina di tipo piú o meno scientifico, e specialmente il genere storiografico della «cronografia». Sono appunto le cronache bizantine e il loro stile popolare (e non la pretesa scientifica d'illustrare in modo esauriente la storia contemporanea) a stimolare la nascita della *Cronaca di Nestore*. Quest'opera annalistica giunge fino all'anno 1110 ed è la piú antica di un gruppo di cronache che si succedono fino al periodo moscovita. Ciò che le distingue dai modelli bizantini è la tendenza alla costruzione letteraria, che emerge chiaramente in ognuna delle tre diverse fasi stilistiche cui esse danno luogo. Le cronache del XII e del XIII secolo si avvicinano, nella forma narrativa, al romanzo cavalleresco occidentale; anche l'atteggiamento spirituale dei loro autori ricorda i costumi della cavalleria.

Verso la fine del periodo di Kiev la letteratura comincia a scostarsi, sotto molti aspetti, dalla semplice imitazione del patrimonio tradizionale straniero: accanto alla lirica e alla prosa narrativa compare l'epica che è invece assente, almeno come poesia scritta, a Bisanzio. *Il canto di Igor* — poema epico di corte (sorto tra il 1185 e il 1187) che ci offre un'eloquente testimonianza delle incessanti e sanguinose guerre condotte contro i nomadi delle steppe — costituisce l'unico monumento di questo genere della letteratura di Kiev e di Mosca. Si tratta di una breve e originale opera in prosa di grande efficacia poetica, che ci informa sulla fatale discordia dei principi; il ritmo della costruzione sintattica, la perfezione stilistica, l'efficacia narrativa fanno di questo poema — per oltre mezzo millennio — il piú importante monumento poetico della letteratura russa.

Intorno alla metà del XIII secolo l'irruzione dei tartari determina, con la caduta di Kiev, una svolta politica gravida di funeste conseguenze per gli slavi orientali. I centri culturali e politici si spostano verso nord-ovest e verso occidente e con gli uomini emigra anche il patrimonio letterario tradizionale. Gli ucraini e i russi bianchi cadono sotto la signoria dell'impero polacco-lituano che durerà fino al secolo XVII, e hanno una diversa evoluzione letteraria.

Lo stato moscovita

Dopo la caduta di Kiev (1242), si formano nuovi centri politici ai margini del territorio che aveva precedentemente costituito il principato. Nel secolo XIV il principato di Mosca, nel nord-est, acquista una posizione dominante. Nel XV e nel XVI secolo, il consolidamen-

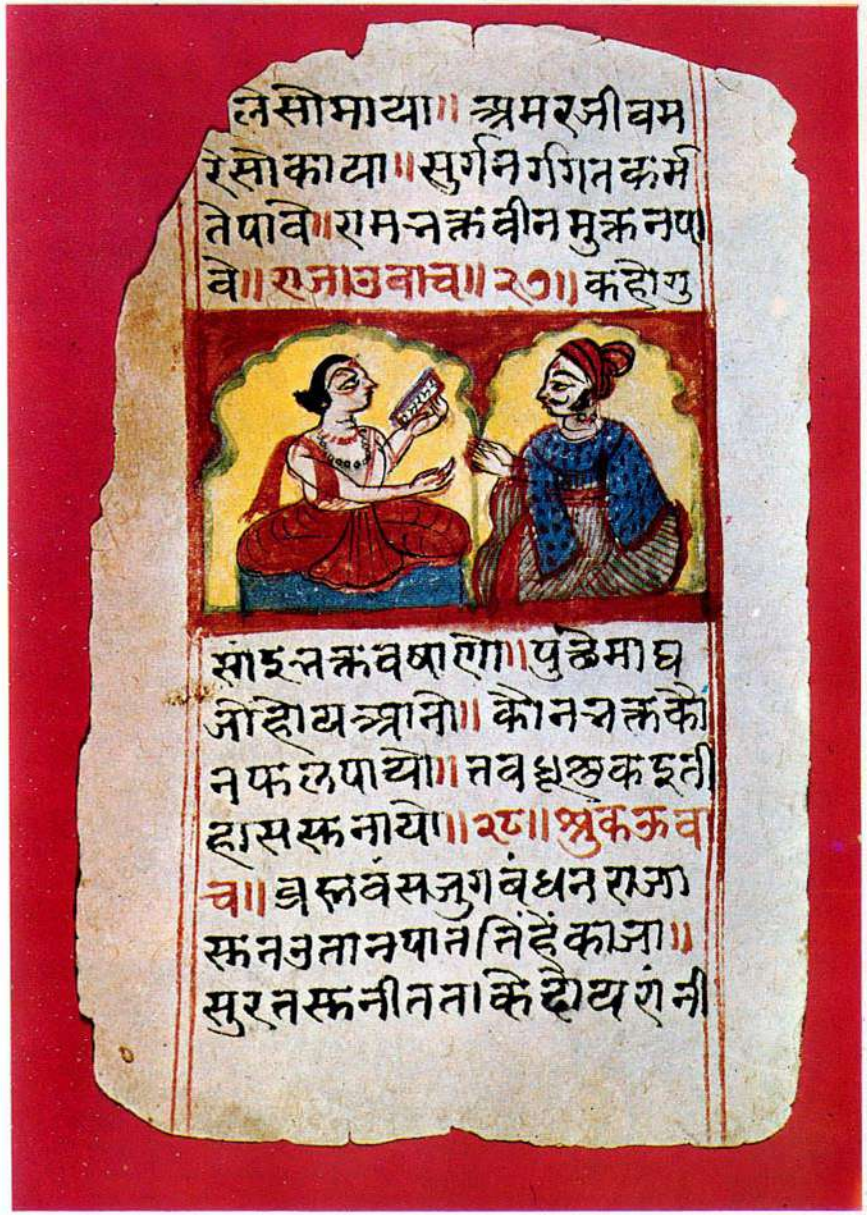
to del potere assoluto nello stato moscovita provoca una forte scossa politica; un ulteriore sommovimento si ha all'inizio del '600, a causa dell'interregno susseguente all'estinzione della dinastia dei Rurik.

Durante la dominazione tartara (1242-1480), la vita letteraria attraversa una fase di transizione, al pari di quella statale ed economica. Nella letteratura, che ha ormai perduto la sua struttura unitaria, questo periodo provoca confusione e decadenza. I generi e gli stili tramandati dal periodo di Kiev sopravvivono per qualche tempo grazie all'opera di epigoni. Verso la fine del XIV secolo, il ripristino dei contatti con gli slavi ortodossi dei Balcani e con Bisanzio (contatti che si erano interrotti o allentati fin dal periodo dell'aggressione tartara) determina nuove influenze slavo-meridionali e slavo-ecclesiastiche. Ciò è tanto piú importante per la vita letteraria, in quanto permette l'ingresso nella letteratura moscovita dello stile agiografico bizantino inaugurato da Simeone Metafraste (seconda metà del X secolo), uno stile riccamente adorno e incline al panegirico e alla retorica. Si spiega cosí la tendenza della letteratura all'oratoria sovraccarica, tendenza destinata a raggiungere il suo acme durante il regno di Ivan il Terribile (1547-1584). Sotto la direzione del metropolita Makarij (1482-1563) maestro dello zar, viene iniziata una gigantesca raccolta di monumenti letterari sorti nel secolo XVI e in quelli precedenti. Essa contiene tutte le « vite » (originali o tradotte) esistenti in Russia, e può essere paragonata alla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze del XIII secolo; lo stile è quello piatto e retorico del periodo tardo-bizantino. Nelle intenzioni del compilatore, quest'opera monumentale è destinata ad accrescere la gloria della Chiesa e dello stato e contemporaneamente a esprimere l'ideologia zarista di Mosca come « terza Roma ».

L'elemento ecclesiastico-religioso ha un peso assai grande nella letteratura di Kiev e in quella moscovita, sia per i temi sia per gli autori, ma non ne costituisce l'aspetto fondamentale. Tra queste letterature e la russa moderna vi è la stessa differenza che si riscontra tra due diversi sistemi letterari: le prime (quella di Kiev che riesce a rendersi, entro certi limiti, indipendente dai modelli bizantini e quella moscovita, che raggiunge la sua massima fioritura sotto Ivan il Terribile) affondano ancora le loro radici in Bisanzio, mentre i fondatori della nuova letteratura russa s'ispireranno a quelle dell'Europa occidentale.

Nella letteratura del periodo moscovita si avverte un timido tentativo di utilizzare alcune forme poetiche precedenti, contaminandole con nuovi generi letterari. I racconti cronachistici dell'inizio del secolo XVII contengono infatti anche strofe rimate secondo le leggi dell'accentazione russa. Si deve presumere che in questo periodo, sulla base del canto popolare epico e lirico, sia sorta anche una lirica autonoma. La paura di profanare la lingua scritta facendola uscire dalla sfera sacra del culto può comunque aver contribuito a impedire che già in precedenza nascesse una poesia metrica scritta, sebbene la poesia popolare conoscesse da tempo le forme metriche.

Dopo l'annessione dell'Ucraina orientale all'impero moscovita, la Russia bianca e l'Ucraina eserciteranno un'intensa influenza culturale, convogliando verso Mosca correnti e opere letterarie dell'Occidente. Riusciranno cosí a penetrare nella letteratura moscovita due nuovi



Manoscritto miniato del « Rigveda ». Delhi, Forte rosso.

generi letterari; una lirica sillabica e una drammaturgia astratta, improntata allo spirito della scolastica. Nella poesia colta, che seguirà per un secolo la tradizione della poesia metrica barocca ucraina, la struttura linguistica sarà tuttavia in contraddizione con il sistema di accenti del russo. In questa fase tarda del periodo moscovita sorgeranno racconti aneddotici, novelle satiriche di costume, romanzi d'avventura e romanzi picareschi. È uno sviluppo in cui i progressi avvengono attraverso un movimento disordinato ma costante, che porterà alla dissoluzione delle forme di cultura un tempo assimilate da Bisanzio e successivamente piú o meno profondamente modificate. Soltanto nel secolo XVII, quando si saranno esaurite le forze che avevano determinato la struttura dell'antica società russa, il vecchio sistema russo-bizantino, fondato sull'omiletica, sull'agiografia e sulla cronaca annalistica, lascerà definitivamente il posto alle forme artistiche, anch'esse poggianti su antiche tradizioni, dell'Europa occidentale.

Tale mutamento modificherà anche la funzione riservata alla poesia nella società. L'arte, cui era stata concessa fino allora soltanto una posizione subordinata, potrà ora operare liberamente nella vita sociale e ricevere nuove sollecitazioni e nuovi impulsi da campi di esperienza che le erano stati in precedenza preclusi.

La Russia di Pietroburgo

Con l'inizio del periodo pietroburghese (1712), al termine «Moscovia» viene sostituito quello di «Russia»; lo stato è ormai una grande potenza europea. Solo dopo il periodo di Pietro il Grande (1682-1725), e cioè dopo l'inizio del processo di europeizzazione (che suscita in Russia un vivo interesse per le letterature europee), verranno fissate le norme teoriche destinate a guidare lo sviluppo della letteratura russa. Vasilij Trediakovskij (1703-1769) e Michail Lomonosov (1711?-1765) s'ispireranno rispettivamente alla Francia e alla Germania, da cui trarranno i princípi normativi sui quali fondare la nuova letteratura del paese. Trediakovskij introdurrà in Russia la poetica del classicismo francese e traccerà la distinzione tra poesia lirica, epica e drammatica, mentre Lomonosov assegnerà a questi tre diversi generi poetici uno dei tre stili da lui individuati nella sua illustrazione scientifica del russo. Trediakovskij non riconoscerà alla narrativa la stessa dignità delle altre tre forme poetiche; la narrativa verrà rivalutata solo dopo la comparsa del romanzo e della novella, e cioè soltanto nel secolo XIX. Molti giudizi di questi due teorici (che come poeti s'ispireranno ancora allo stile barocco) si riveleranno piú tardi unilaterali o eccessivamente schematici; tuttavia la loro opera contribuirà, in modo decisivo, a fare della letteratura russa una letteratura europea.

Intorno alla metà del secolo XVIII l'aristocrazia russa è ormai strettamente legata alla vita culturale europea e da questo momento il ritmico decorso delle fasi di sviluppo storico-culturale dell'Occidente trova regolarmente eco nel paese. La seconda metà del secolo è il periodo dell'illuminismo russo. Nikolaj Karamzin (1766-1826), il primo importante pensatore russo, porta avanti la riforma linguistica

avviata da Lomonosov. In meno di un secolo il russo letterario diventa uno strumento estremamente duttile, ricco di possibilità espressive e capace di soddisfare alle piú svariate esigenze dell'invenzione poetica. Un contributo importante a tale trasformazione viene fornito dall'influsso esercitato dalla cultura francese sulla vita spirituale e artistica della nazione. La chiarezza dello spirito francese lascerà infatti un'impronta particolare sulla nuova lingua letteraria russa.

Nell'impero, lo iato culturale tra le classi dirigenti e le masse diviene assai piú profondo di quanto non fosse durante il periodo moscovita, sebbene l'ideologia di « Mosca come terza Roma » — che era stata espressione e al tempo stesso dissoluzione della coscienza nazionale nell'assolutismo teocratico moscovita — avesse conquistato a suo tempo soltanto la corte e l'alto clero. In seguito alla progressiva europeizzazione delle classi superiori si acutizza, nel '700, la tensione tra i diversi strati sociali del nuovo stato russo. La nobiltà creata da Pietro il Grande è superiore alla vecchia non solo per numero, ma anche per educazione intellettuale e sarà portatrice dell'espansione politica e culturale del paese sino all'epoca di Alessandro I (1801-1825), riuscendo inoltre a trasformare in una cultura nazionale la nuova cultura sviluppatasi in seguito alle riforme di Pietro, ma per molti versi straniera. Accanto ai fattori culturali saranno soprattutto le gesta militari e la crescente importanza internazionale della Russia a risvegliare e a rafforzare la fiducia in un grande futuro della nazione. La letteratura dell'800 è piú strettamente connessa alla nuova metropoli (Pietroburgo), che a Mosca. Che fin dagli inizi essa sia già una letteratura europea, risulta evidente dall'opera (d'altronde limitata al genere esopiano) del primo autore russo che riesca a ottenere un vasto riconoscimento internazionale, e cioè dalle favole di Ivan Krylov (1768-1844), uno scrittore che scopre la propria vocazione traducendo le favole di La Fontaine. L'aspetto piú originale di tale opera consiste essenzialmente nella capacità dell'autore di sfruttare fino in fondo, ai fini espressivi, le proprietà fonetiche e grammaticali della lingua e di costruire molto bene i suoi versi servendosi del linguaggio corrente. Solo le differenze linguistiche tra francese e russo distinguono l'opera di La Fontaine da quella di Krylov. Come personalità poetiche i due autori si equivalgono.

Aleksandr Puškin (1799-1837) dovette certamente moltissimo a coloro che gli avevano aperto la strada e cioè a Gavriil Deržavin (1743-1816), a Vasilij Žukovskij (1783-1852), a Konstantin Batjuškov (1787-1855); tuttavia a lui solo spetta la gloria di aver innalzato la poesia russa, dopo un periodo iniziale straordinariamente breve, all'altezza delle grandi letterature europee. Profondo conoscitore del passato di tutta Europa, egli permeò il suo spirito di cultura europea e si immerse nello studio delle letterature straniere per avvicinarle alla sua patria e fecondare la letteratura russa con lo spirito della poesia occidentale. È difficile valutare in tutta la sua portata l'influenza che Puškin esercitò sulla lingua e sulla poesia russe. All'inizio dell'800, e cioè del secolo che per la Russia ebbe un'importanza analoga a quella che per l'Italia ebbe il secolo del rinascimento e per Spagna, Francia e Inghilterra ebbero la fine del XVI e tutto il XVII secolo, Puškin gettò le basi dello sviluppo culturale del proprio paese.

Come poeta lirico egli supera tutti i poeti venuti dopo di lui, da

Lermontov a Blok. I suoi versi, assolutamente eccezionali per altezza e vastità di pensiero e di sentimento, soggiogano con il loro ritmo pieno di musicalità. Puškin arricchí inoltre il patrimonio di ballate della letteratura russa, già ricca di opere di questo genere grazie al contributo di Žukovskij. In *Leggenda*, una ballata concepita in termini formali di una sorprendente chiarezza e semplicità, si giunge alle piú remote sorgenti del sentimento e dell'esperienza umana e si ha, al tempo stesso, un'interpretazione dello spirito della cavalleria occidentale. Nel racconto in versi *Ruslan e Ljudmila* (1820), l'elemento fantastico dell'epica comica di Ariosto e della sua scuola si fonde col mondo delle fiabe russe, dando vita a un'opera d'arte che susciterà tra i contemporanei la prima appassionante discussione intorno al romanticismo in Russia.

Puškin cercò di sottrarsi alle accuse letterarie di coloro che gli rinfacciavano di aver creato il suo « poema romantico » imitando la poesia di Byron, rifugiandosi nel Caucaso, tra i tartari della Crimea e tra gli zingari della Moldavia. Molti poeti russi seguirono l'itinerario delle sue peregrinazioni. Nel romanzo in versi *Eugenio Oneghin* (1825-1832), il primo dei grandi romanzi russi, egli delineò, con un'incomparabile fusione di rappresentazione realistica, atmosfera lirica e intonazione soggettiva, l'immagine poetica di un eroe destinato a diventare piú tardi (al pari della protagonista femminile) il modello di numerosi personaggi della narrativa, mentre i versi del *Cavaliere di bronzo* (1833) contengono un'appassionata apologia e un'ispirata esaltazione filosofica dello sviluppo storico della Russia. In questi versi si trova anche la prima descrizione dell'aspetto fantastico della nuova capitale, Pietroburgo; molti autori russi — da Gogol' a Dostoevskij a Belyj — vi si ispireranno.

Pregnante concisione e chiarezza logica delle forme sintattiche contraddistinguono la prosa di Puškin, che tuttavia è priva della naturalezza e della fluidità dei suoi versi. *I racconti di Belkin* (1831), stilizzati e costruiti in forma di ghirlanda di novelle, segnano nella narrativa russa l'inizio di uno sviluppo che Gogol' continuerà. Come nell'*Eugenio Oneghin* anche nella *Figlia del capitano* (1836) si annuncia il realismo dei decenni successivi. Grazie soprattutto alla sottile caratterizzazione dei personaggi, questo primo romanzo in prosa resterà una pietra miliare nella storia della letteratura russa.

Quasi contemporaneo di Puškin fu il romantico Michail Lermontov (1814-1841) che sviluppò nuove tecniche espressive nell'ambito della poesia metrica; la sua lirica concede maggior rilievo al momento soggettivo e personale. Lermontov fu il solo tra i poeti russi a riprendere il tema della nostalgia per le « terre lontane », cosí caro ai romantici inglesi e tedeschi. Nel racconto in versi intitolato *Il novizio* (1840) tale sentimento si dispiega in una compiuta forma poetica. Come narratore Lermontov non riuscí a realizzare la sua aspirazione a creare un grande romanzo organico; tuttavia, con *Un eroe del nostro tempo* (1840), egli gettò le basi del romanzo psicologico russo. I cinque racconti riuniti in quest'opera provano la sua maestria nel campo della prosa minore e preparano il terreno alla narrativa di Turgenev e di Čechov.

L'opera del narratore Nikolaj Gogol' (1809-1852) poggia su una ispirazione etico-religiosa che coll'andar del tempo si rafforzò gra-

dualmente, per mescolarsi infine ad atteggiamenti misticheggianti. L'arte e l'eccitabilissima fantasia di Gogol' furono influenzate in modo decisivo dal romanticismo tedesco e in particolare da Schiller, che egli considerò autore romantico. Gogol' impresse l'orma inconfondibile del proprio genio su tutti gli elementi che assimilò man mano; questa sua capacità di trasformare e di ricreare l'altrui è già evidente nel suo primo volume di novelle, le *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1831-1832), un'opera d'intramontabile valore in cui l'autore trasfuse il patrimonio popolare della sua Ucraina e che esercitò un durevole influsso sulla lingua e la letteratura russe che a essa s'ispirarono ampiamente fino al XX secolo. Nelle *Novelle di Pietroburgo* (1835-1842) l'elemento fantastico delle precedenti narrazioni viene utilizzato per illustrare la vita di una grande città. L'ultima novella, *Il cappotto*, con l'efficace taglio stilistico tipicamente gogoliano, diverrà (anche a causa di un'insufficiente comprensione del carattere religioso della sua ispirazione) il punto di partenza degli orientamenti «sociali» della letteratura russa. Superando il piano puramente sociale, questa concezione umanitaria s'imporrà piú tardi anche sul piano morale e, come sentimento di compassione per tutti gli uomini, diverrà uno dei tratti distintivi del realismo russo.

Le satire di Gogol' non sono vere e proprie satire sociali; i personaggi su cui l'autore ironizza e che presenta come uomini tristemente mediocri sono il frutto di una pessimistica visione del mondo e di un mordace spirito d'osservazione, sempre pronto a cogliere l'ottusa pigrizia della natura umana o l'onnipotenza del male. L'incandescente fantasia di Gogol', degna di Shakespeare o di Rabelais, ha creato personaggi indimenticabili, come il protagonista e le figure di contorno del romanzo *Le anime morte* (1842), o come il funzionario e i boriosi truffatori del *Revisore* (1836), una delle migliori commedie della letteratura mondiale, divenuta la pietra di paragone di tutta la produzione drammatica russa. Colpisce nel *Revisore* l'assenza di qualsiasi morale finale, nonché la rinuncia agli intrighi d'amore e ai caratteri simpatici. Nella seconda metà del secolo XIX Aleksandr Ostrovskij (1823-1886) fonderà con le sue *pièces* una nuova scuola drammatica russa, ma solo poche delle sue opere — e anche di quelle degli autori successivi — potranno reggere il confronto con il *Revisore* di Gogol' o coll'intramontabile commedia di Aleksandr Griboedov (1795-1829) *Che disgrazia l'ingegno* (pubblicata postuma nel 1833).

Nella storia della cultura russa, gli anni dal 1835 al 1848 — quelli che i russi definiscono come «anni quaranta», con un'espressione ormai entrata nella terminologia storica — ebbero un'importanza fondamentale. La tradizione bizantina aveva da tempo perduto il suo valore orientativo, mentre, grazie ai successi politici e alle conquiste culturali, soprattutto sul piano letterario, era ormai nata negli strati colti della popolazione una precisa coscienza dell'importanza della cultura e della civiltà russe. Ciò stimolò la nascita di un atteggiamento critico nei confronti dell'Occidente. Nel secolo XVIII, ma specialmente durante le guerre napoleoniche, numerosi nobili russi avevano soggiornato come ufficiali nell'Europa occidentale, dove erano entrati in contatto con le correnti culturali influenzate dall'idealismo tedesco. Inoltre, intorno alla metà del secolo la filosofia hegeliana aveva cominciato a esercitare ovunque un influsso assai profondo. Questi contatti contribuirono a determinare non soltanto un ammirato riconoscimento dei valori del mondo occidentale, ma anche un rinnovato interesse e una piú elevata valutazione della tradizione culturale russa.

L'impero zarista e l'Europa

Il problema dell'europeizzazione della Russia assunse cosí un rilievo decisivo. La pubblicazione della prima delle *Lettere filosofiche* di Pëtr Čaadaev (1794-1856), scritta nel 1827 per difendere la tesi della superiorità culturale dell'Europa occidentale, provoca accese discussioni; incominciano intanto a formarsi i due partiti degli «occidentalisti» e degli «slavofili». Alla controversa questione — ormai di grande attualità — dello sviluppo storico della Russia, e soprattutto del suo sviluppo futuro i due partiti danno risposte assai diverse, ma hanno in comune l'atteggiamento critico nei confronti del governo e della vita pubblica. I contrasti nel modo di giudicare il rapporto tra Russia ed Europa si rispecchiano nella letteratura della seconda metà del secolo XIX. Ne è un esempio quanto mai significativo l'impostazione caratterologica di Ivan nell'ultimo romanzo di Dostoevskij (*I fratelli Karamazov*).

I mutamenti sociali iniziati intorno agli anni '30 e '40 influenzano ben presto anche la vita letteraria. La maggior parte degli scrittori provengono dalla nobiltà (per lo piú dalla piccola nobiltà), e dispongono quindi di un alto grado di preparazione culturale grazie alle facilitazioni che lo stato riserva alle classi privilegiate; ma cominciano ormai a farsi avanti anche scrittori d'origine non nobiliare. L'iniziale insicurezza di giudizio estetico, una certa mancanza di tatto nelle polemiche letterarie e l'utilizzazione di forme stilistiche piú rozze, proprie degli scrittori di origine popolare, scompaiono insieme al crescere delle possibilità di educazione per gli strati non nobili della popolazione. Intorno alla metà del secolo la classe dominante è costituita da una casta di governanti e da un gruppo di persone che dirigono la vita culturale: l'*intelligencija*. La coscienza che quest'ultima ha della propria missione si esprime negli scritti di Čaadaev. Ai principali esponenti di questo gruppo viene impedita, indipendentemente dall'origine sociale, ogni partecipazione attiva al governo e alla vita pubblica; pur sentendosi esclusi dalle posizioni dominanti dello stato, gli intellettuali si considerano come i depositari del futuro della nazione. Essi riescono a far sentire la loro voce attraverso le riviste, sulle quali — nonostante la severissima censura — possono prendere la parola. La rivista e quindi anche la letteratura vengono perciò ad assumere molti dei compiti essenziali della stampa, della pubblicistica, della scienza e persino della politica e agli occhi di ampi strati della popolazione divengono perciò espressione dello spirito nazionale.

Dalla metà dell'800 fin quasi al '900 l'orientamento stilistico dominante è rappresentato dal realismo, che si esprime tanto nel romanzo quanto nelle minori forme letterarie. Comune a tutti gli scrittori realisti è la coscienza di doversi servire della forma letteraria per mettere il dito sulle piaghe della vita contemporanea russa, o del suo recente passato. Gli scrittori — cosí esige la critica — de-

vono tastare il polso della nazione; la narrativa deve assolvere a un «impegno» verso la società descrivendo la vita del presente. Nella letteratura realistica russa, l'aspetto sociale gioca un ruolo assai piú importante che nelle altre letterature europee della metà del secolo, e questa circostanza fa di essa una fondamentale fonte di studio per la storia della società russa.

Il bel volume di racconti, *Memorie di un cacciatore* (1852) di Ivan Turgenev (1818-1883) verrà interpretato dalla critica — contro le intenzioni dell'autore — come un'accusa alla società. Rifacendosi a Puškin, Turgenev sviluppa il «romanzo libero» in cui la rappresentazione del destino personale dell'eroe si mescola con la raffigurazione della vita sociale, politica e culturale della Russia nei diversi periodi dell'800. In *Nido di nobili* (1859) la tipica atmosfera della prosa turgeneviana si condensa in una sfumatura di lieve malinconia, che come un fluido avvolge i personaggi. In questo romanzo Turgenev riesce a ottenere un'organica connessione tra una profonda penetrazione psicologica e una altrettanto profonda conoscenza dei problemi sociali. Lo stesso giudizio vale per *Padri e figli* (1862), una penetrante interpretazione del problema dei rapporti tra le generazioni, e per *Terre vergini* (1877), il romanzo della giovane generazione russa e della sua nuova ideologia. Mentre Tolstoj e Dostoevskij scandagliano e analizzano gli aspetti piú intimi della psicologia dei loro eroi, Turgenev ne coglie il riflesso negli occhi altrui, o nell'atmosfera che li circonda. Con le sue novelle egli introduce nella letteratura russa una forma narrativa non del tutto nuova, ma non ancora coltivata sistematicamente come genere. Ciò lo avvicina ai grandi poeti della novella europea come Mérimée, Musset, Storm e Keller. Turgenev sarà il primo scrittore russo a conquistare i lettori di tutta Europa; a parte l'influsso che i suoi scritti esercitano dal punto di vista tematico e in generale artistico, egli diverrà, grazie al successo ottenuto in Germania e in Francia, un importante veicolo di diffusione della letteratura russa nel mondo.

Nel quinquennio tra il 1855 e il 1860 quasi ogni autore russo, tra quelli che si sono affacciati alla vita letteraria negli anni '40, raggiunge il vertice della sua produzione. All'opposto di quella di Gogol', la prosa di Ivan Gončarov (1812-1891) rivela l'avversione del suo autore per gli effetti stilistici, e la sua rinuncia all'ornamentazione accessoria, due caratteristiche che rimarranno distintive dello stile del realismo russo. Nel suo piú importante romanzo, *Oblomov* (1859), Gončarov crea un simbolo poetico di straordinaria efficacia; l'opera è centrata sulla figura di un uomo che si vota alla solitudine e che si avvia verso il completo fallimento della vita. La passività e la disperata inerzia di Oblomov sono rimaste proverbiali. L'ultima parte dell'opera descrive l'inevitabile processo di decadenza e di abbandono del protagonista, presentandoci la sua rovina sotto la stessa luce inesorabile che comparirà piú tardi nel capolavoro di Michail Saltykov-Ščedrin (1826-1889) *I signori Golovlëv* (1880) e nel *Suchodol* (1911) di Ivan Bunin. Questi tre romanzi raffigurano l'ingloriosa decadenza di uomini e famiglie della nobiltà terriera russa, con un'efficacia drammatica e una potenza realistica che rimarranno insuperate.

L'opera giovanile di Fëdor Dostoevskij (1821-1881) si riallaccia alle tendenze stilistiche e al pensiero gogoliano, giacché anche per questo autore il problema della personalità è un problema di ordine etico. Dopo nove anni d'inattività coatta per una condanna ai lavori forzati in Siberia, Dostoevskij potrà dispiegare liberamente il suo genio di scrittore. L'ispirazione religiosa compare nel romanzo *Delitto e castigo* (1866) per rafforzarsi progressivamente fino all'ultima opera, dove s'intreccia con il tema centrale della maturità dello scrittore: la dialettica tra verità e libertà. *Le memorie del sottosuolo* (1864), che aprono il periodo delle grandi creazioni dostoevskijane, testimoniano di una profonda esperienza spirituale. Con la sua analisi dei rapporti tra natura umana e libertà — analisi in cui viene sviluppato il tema dell'autoaffermazione dell'individuo, che diventa aspirazione all'arbitrio sfrenato e alla sopraffazione personale — quest'opera va ben oltre il piano letterario. Ogni frase della confessione del solitario compilatore di queste memorie è dialogica e sembra rivolta a un immaginario interlocutore.

I discorsi, i dialoghi e i monologhi, che costituiscono uno stupendo mezzo di personalizzazione delle singole voci, sono i momenti piú alti della poesia di Dostoevskij, cui spetta un posto accanto ai grandi pensatori dell'umanità. Ognuno dei romanzi dostoevskijani è costruito su un'idea filosofico-religiosa o politico-sociale, attorno alla quale si organizzano gli eventi dell'intreccio. Nella storia del romanzo è questa una nuova, complessa forma narrativa; essa caratterizza lo stile di Dostoevskij, permettendogli di esprimere un grande pensiero centrale con la tecnica delle forme inferiori del romanzo (romanzo poliziesco, *boulevardier*, *feuilleton*). Dostoevskij sviluppa il suo tema principale servendosi soprattutto di due gruppi di personaggi: da un lato gli uomini esposti alle tentazioni, in balia delle passioni dei sensi, incapaci di resistervi; dall'altro coloro che cedono alla seduzione delle idee astratte e si presentano come incorreggibili riformatori del mondo, come Raskolnikov, Ivan Karamazov e come il Grande Inquisitore, una delle piú possenti figure della letteratura russa. Per Dostoevskij l'uomo che cede a queste tentazioni perde la propria esistenza teandrica, in cui la libertà dell'uomo è ancorata alla verità di Dio.

Come pensatore e scrittore Dostoevskij ha precorso i tempi. Molti anni prima di Proust, di Joyce, dei simbolisti e degli espressionisti, egli sottrae l'eroe della novella *La mite* (*Krotkaja*) alle convenzioni discorsive, logiche e letterarie; grazie alla sua profonda introspezione, i pensieri e le immagini del protagonista sorgono direttamente dal movimento delle sue associazioni. Le idee di Dostoevskij hanno arricchito e fecondato non solo la letteratura europea, ma anche la filosofia e la teologia occidentali.

Dostoevskij maturo ha in comune con Lev Tolstoj (1828-1910) la profondità e l'universalità dell'esperienza spirituale. Il contrasto di fondo nell'atteggiamento psichico e spirituale dei due scrittori non fa che rafforzare l'impressione dell'unicità e dell'irrepetibile grandezza di entrambi. La cultura russa e francese del XVIII secolo — e soprattutto il pensiero di Rousseau — costituiscono l'*humus* spirituale di cui si nutrirà l'opera dell'aristocratico Tolstoj, che arriverà alla letteratura attraverso la forma del diario, particolarmente adatta al suo atteggiamento acutamente introspettivo, alla sua tendenza ad analizzare la propria natura e le proprie azioni. Tali posizioni spingeranno Tolstoj a utilizzare costantemente il metodo dell'analisi psi-

cologica. Per lui la vita psichica non è inaccessibile e autonoma; di qui l'impiego dell'effetto di « estraniazione », dello « sguardo dall'esterno », che diventerà uno dei suoi fondamentali mezzi stilistici. L'opera di Tolstoj si distingue da quella degli altri realisti russi anche perché, in contrasto con questi ultimi, l'autore ci dà illustrazioni ambientali e storiche di respiro assai vasto. Le questioni politiche e sociali non rappresentano tuttavia il problema centrale della sua narrativa, costituito invece dal problema morale. Tolstoj eccelle nell'introspezione e soprattutto nella descrizione dei sogni e degli stati onirici e ipnotici piú difficilmente interpretabili, di cui si serve per caratterizzare i suoi personaggi. Il romanzo *Guerra e pace* (1864-1869), l'opera piú importante della narrativa realistica russa, ha influenzato fino a oggi un gran numero di narratori russi e stranieri. In una storia della letteratura mondiale Tolstoj dovrebbe essere considerato come un continuatore di Stendhal e come un precursore di James e di Proust.

La posizione particolare che spetta a Nikolaj Leskov (1831-1895) nel realismo letterario e, al di là di questo, nella storia della letteratura russa, è dovuta al suo particolare linguaggio e al suo talento di narratore. Per il magistero linguistico Leskov può essere avvicinato a Gogol'; pochi altri autori, forse solo Remizov (1877-1957) ed Evgenij Zamjatin (1884-1937), riusciranno a eguagliare il suo stile complesso e arabescato, il suo perfetto controllo del materiale linguistico, la singolare forza creativa nel campo verbale, e la capacità d'imitare la parlata dei ceti inferiori stilizzandola artisticamente. Nonostante la grande quantità d'inflessioni idiomatiche, le varietà di forme del linguaggio professionale e sociale, di elementi di slavo ecclesiastico e di lingue straniere, il russo di Leskov è tuttavia una lingua organica; tradurlo in modo adeguato è praticamente impossibile. L'influenza del suo stile sulla prosa di scrittori sovietici come Leonid Leonov (n. 1899), Boris Pil'njak (1894-1937?), Michail Zoščenko (1895-1958), è chiaramente riconoscibile. Leskov continua a conquistare un numero crescente di lettori in tutta Europa grazie appunto all'attrazione che esercita la sua inesauribile vena narrativa, indubbiamente superiore a quella di tutti gli scrittori russi a lui contemporanei. Nei migliori racconti, Leskov rivela una prodigiosa forza inventiva riuscendo a creare, a getto continuo, incidenti, avventure e aneddoti. Profondo conoscitore dell'uomo russo, egli cerca sempre di assecondarne la concezione etica, esaltando l'umiltà e l'amore e rinunciando a ogni snobismo culturale.

Tolstoj e Dostoevskij avevano contribuito a fare degli anni '60 e '70 il periodo aureo del romanzo russo. Poco dopo il 1880, tuttavia, la situazione muta per effetto di numerose cause concomitanti. Morti Dostoevskij e Turgenev, voltosi Tolstoj all'ideale di una semplice vita rustica che lo strapperà per un certo tempo alla letteratura, passato Leskov dal romanzo alla novella e alla cronaca, Anton Čechov (1860-1904) crea, proprio in questi anni, il nuovo genere del racconto breve. Čechov sviluppa la tradizione dello schizzo narrativo che già alcuni scrittori russi avevano coltivato e s'ispira a Maupassant da cui trae il modello del racconto breve; in questa forma narrativa immagini e pensieri sono estremamente condensati e gli avvenimenti vengono compresi nel piú breve spazio di tempo. Flaubert e Zola

offrono a Čechov piú di uno spunto per questo tipo di racconto. La sua narrativa è contraddistinta dallo scarso sviluppo dell'azione, e da una sobrietà espressiva che tende a svelare solo gradualmente al lettore l'idea centrale del racconto. È un'arte che non conosce quasi intensificazioni e acmi narrativi; è il dettaglio che agisce come segno e simbolo del contenuto e che indica il tema. L'organicità strutturale della narrativa cechoviana è tuttavia superiore a quella di tutti gli scrittori del realismo russo, e può essere paragonata soltanto a quella di Puškin e di Lermontov. I racconti di Čechov sono compiute composizioni liriche; in essi ogni episodio sta al suo posto preciso e non potrebbe essere spostato senza danneggiare l'equilibrio generale. Evocata per mezzo di una quantità di particolari, carichi di un grande valore emozionale, l'atmosfera è lo specifico mezzo stilistico dell'arte impressionistica di Čechov, la cui penetrazione psicologica si rivela soprattutto nella rappresentazione dell'insuperabile abisso che separa gli uomini l'uno dall'altro, e quindi del loro isolamento e della loro solitudine.

Il teatro di Čechov ha arricchito la letteratura mondiale di un nuovo tipo di poesia scenica, i cui precedenti devono essere cercati nella staticità del dramma realistico russo. Fondamentalmente non drammatici, anzi lirici, i drammi cechoviani si distinguono dai racconti quasi unicamente per la presenza del dialogo, che mira anch'esso a effetti d'atmosfera. La rappresentazione di questi lavori al Teatro d'Arte di Mosca segnerà una pietra miliare nella storia del celebre teatro di Stanislavskij. Fuori della Russia Čechov troverà particolare risonanza presso il pubblico inglese. Il racconto breve, inglese e americano, deve a lui alcune delle sue piú importanti caratteristiche formali.

Negli ultimi decenni del secolo XIX Vladimir Solov'ëv (1853-1900) apre nuovi orizzonti al pensiero filosofico russo. I suoi scritti filosofico-religiosi si nutrono d'intuizioni mistiche, mentre la teoria platonica dell'amore poggia su una esperienza giovanile purificata e sublimata dalla memoria. Vertice del pensiero di questo originale scrittore è la teoria teologica della « teantropia », in cui la storia mondiale viene vista come un processo divino-umano e che costituisce la struttura portante di tutta la sua opera. Le concezioni storico-filosofiche di Solov'ëv troveranno la loro espressione estrema nell'impressionante finale del *Racconto dell'Anticristo*, che conclude i *Tre discorsi* pubblicati nel 1899. Solov'ëv è l'iniziatore della cosiddetta rinascenza russa della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX; i suoi versi carichi di misticismo e le sue teorie estetiche eserciteranno un'influenza determinante sul simbolismo russo.

« Fine della poesia è la poesia stessa » aveva affermato Puškin. Per lui, e, in senso ancora piú esclusivo, per i poeti del suo cenacolo, la lirica e non la prosa costituiva la forma adeguata dell'espressione poetica. Questi poeti restringevano il concetto di poesia alla sola lirica. Il movimento simbolista, che nasce intorno al 1894 e che riuscirà a sopravvivere fino al 1910 circa, si richiama appunto a Puškin. Reagendo al naturalismo e all'abbandono in cui era stata lasciata la lirica nella seconda metà dell'800, il movimento segna la rinascita della poesia russa pur venendo spesso ed erroneamente giudicato come un fenomeno di « decadentismo ». Verso la fine del

periodo un gruppo di simbolisti, tra cui l'importante lirico Aleksandr Blok (1880-1921), si farà portabandiera di un'ideologia misticheggiante. Il simbolismo russo ha le sue radici nella cultura russa, ma deve molto anche a Poe, a Novalis e al movimento simbolista francese. In Russia, oltre ai lirici Evgenij Baratynskij (1800-1844), Fëdor Tjutčev (1803-1873) e Afanazij Fet (1820-1892), possono essere considerati precursori del simbolismo anche Dostoevskij e Čechov e soprattutto Solov'ëv. Di quest'ultimo, Blok e Andrej Belyj accolgono l'insegnamento mistico, richiamandosi tuttavia più alla sua poesia che all'opera filosofica. Contro la concezione dominante che la letteratura russa debba svilupparsi unicamente sul piano politico-sociale (nel senso cioè di un umanesimo sociale), si volge il poeta lirico, romanziere e saggista Dmitrij Merežkovskij (1865-1941), mentre Valerij Brjusov (1873-1924) rivaluta l'importanza della forma, nel cui costante perfezionamento egli vede il principale compito del poeta. Secondo la concezione del simbolista Innokentij Annenskij (1856-1909), l'espressione linguistica è un campo autonomo, assolutamente estraneo a sollecitazioni ideali; « decadentismo » significa per lui affinamento costante della tecnica poetica. Obiettivo fondamentale della poesia simbolista e soprattutto della lirica è dunque l'intensificazione dell'azione « ipnotica », suggestiva, che esercita la lingua in sé stessa.

Insieme al rinnovamento e alla sublimazione della lingua e dello stile, un nuovo campo di ricerca espressiva si apre ai poeti simbolisti: la vita quotidiana della grande città. Si avverte in ciò l'imitazione dei poeti francesi, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, del belga Verhaeren e infine anche di Dostoevskij. La complessa atmosfera della vita cittadina a lui contemporanea sarà il tema centrale della lirica di Blok.

Come già Puškin e Lermontov, anche i simbolisti coltivano contemporaneamente romanzo e poesia; la struttura musicale, il ritmo e la forza fantastica della nuova lirica si riflettono nella prosa simbolista, che ha in Andrej Belyj (1880-1934) il suo maggiore rappresentante. Belyj è autore del romanzo *Pietroburgo* (1913), un'opera assai singolare per linguaggio e tecnica narrativa; sullo sfondo ideale e fantastico della rivoluzione del 1905 — presentata come esplosione di forze irrazionali e caotiche — si staglia il fantasma della città di Pietroburgo. Il romanzo regge il confronto con l'*Ulisse* di Joyce.

Il periodo sovietico

La rivoluzione del 1917 soffoca il promettente sviluppo avviato dal simbolismo nei vari campi della letteratura, della critica letteraria, della filosofia, delle arti figurative e della musica. La letteratura sovietica costituisce, dopo i due periodi precedenti (quello orientato su Bisanzio e quello orientato sull'Europa), la terza grande fase della storia letteraria russa. La radicale modificazione, anzi il vero e proprio rovesciamento che interviene in tutti i settori, sembra inizialmente compromettere ogni attività letteraria di tipo tradizionale.

Una sola scuola letteraria del periodo precedente alla rivoluzione riesce a resistere alla tempesta: il futurismo guidato da Vladimir Majakovskij (1894-1930) — che si può considerare come l'iniziatore

della letteratura sovietica —; questo è anche il primo movimento che difenda in campo letterario le idee della rivoluzione.

Anche la critica letteraria raggiunge negli anni venti un altissimo livello con la scuola critica, il cui orientamento viene definito con l'espressione « metodo formale »; i suoi oppositori preferiscono chiamarla « scuola formalista ». Sorto durante il periodo bellico, il movimento verrà soffocato nel 1930. Su di esso convergono oggi gli interessi degli studiosi occidentali che vi scorgono analogie con la *Stilforschung* tedesca e con il *New Criticism* americano. L'importanza di questa scuola sta nell'aver posto al centro della propria ricerca, fondata su una metodologia rigorosamente scientifica, gli aspetti linguistici dell'opera letteraria e delle sue parti costitutive, facendo un notevole passo avanti nei confronti dei metodi critici soggettivi, e prevalentemente orientati in senso politico-sociale, fino allora dominanti. La critica letteraria della scuola formalista si basa essenzialmente su una metodologia obiettiva e rigorosa; essa concepisce l'arte come una sfera autonoma e la storia delle forme artistiche come un'evoluzione guidata da leggi immanenti, e sa cogliere il carattere relativo delle norme estetiche; tra i prosatori essa presta attenzione soprattutto a Tolstoj. I più importanti risultati delle sue ricerche riguardano la poesia e sono, in ogni caso, assai più validi di quelli della successiva critica letteraria sovietica.

In conformità con le parole d'ordine rivoluzionarie, il nuovo governo cerca anzitutto di creare una « letteratura proletaria ». Quando però, dopo anni di tentativi, si dovrà constatare che dalle associazioni culturali proletarie non sarà uscito un solo scrittore importante, Maksim Gor'kij (1869-1936) e Nikolaj Lenin (1870-1924) prenderanno posizione contro il tentativo di far sorgere coattivamente una specifica cultura proletaria, destinata a tagliare i ponti con il passato. Negli anni tra il 1924 e il 1929, gli scrittori godranno perciò di una notevole libertà, e la letteratura sovietica presenterà una grande varietà e originalità di forme che più tardi saranno rese del tutto impossibili dalla politica culturale del governo.

Tra i più importanti poeti lirici di questo periodo ricordiamo l'acuto sperimentatore Majakovskij, l'ultimo dei poeti contadini russi Sergej Esenin (1895-1925), e Boris Pasternak (1890-1960). Nel circolo dei « Fratelli di Serapione », che si propone soprattutto di difendere l'autonomia dell'arte e l'indipendenza dello scrittore, si riuniscono, tra il 1921 e il 1922, numerosi giovani autori, alcuni dei quali emergeranno, successivamente, come importanti prosatori. La rivoluzione e la guerra civile sono i temi che più frequentemente ricorrono in letteratura. La decisione di Aleksandr Fadeev (1901-1956) di ritornare, nel suo romanzo *La disfatta* (1927), allo stile narrativo di Tolstoj, segna una svolta fondamentale nello sviluppo della letteratura sovietica. Nei romanzi, *I tassi* (1925) e *Il ladro* (1927), Leonid Leonov (n. 1899) s'ispira invece a Dostoevskij. Poco tempo prima, cioè nel 1924, Konstantin Fedin (n. 1892), con *Le città e gli anni* (il primo importante romanzo psicologico della letteratura sovietica), inaugura un indirizzo letterario che considera il romanzo come il genere poetico più importante. Le più famose opere dei decenni successivi saranno in effetti dei romanzi, come la trilogia di Aleksej Tolstoj, *Pietro il grande* (1929-1945), il lungo romanzo di Michail Šolochov (n. 1905)

Il placido Don, rappresentazione epica della storia dei cosacchi dalla vigilia della guerra mondiale fino ai primi anni dopo la rivoluzione, il romanzo postumo *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov (1891-1940), e soprattutto *Il dottor Živago* (1957) di Boris Pasternak.

Molti scrittori impostisi all'attenzione del pubblico prima della guerra dovranno emigrare tra il 1918 e il 1922. Costoro creeranno la ricca letteratura russa dell'emigrazione, di cui Ivan Bunin (1870-1953) e Boris Zajcev (n. 1881) saranno i principali esponenti.

Wilhelm Lettenbauer

LETTERATURA UCRAINA

La sorte della letteratura ucraina è stata sempre strettamente legata alla storia politica di quel popolo. Dal X al XIII secolo si formarono, nell'Europa sud-orientale, alcuni principati ucraini, soggetti per lo piú alla signoria di dinastie scandinave. Nell'XI e nel XII secolo, essi si riunirono, insieme ad altri paesi slavo-orientali, nel grande principato di Kiev. La loro forza economica e politica poggiava sulle relazioni commerciali con Bisanzio e con l'Europa occidentale. Dopo la conversione al cristianesimo (intorno al 988) i legami culturali con Bisanzio divennero ancora piú stretti; tuttavia nel XII secolo iniziò la decadenza economica del paese, che dopo il 1223 fu devastato dai tartari, i quali imposero tributi e ostacolarono sistematicamente le relazioni con l'Europa occidentale.

La storia politica

Dal XIII al XVI secolo l'Ucraina fece parte del grande stato lituano e, dopo l'unione di questo alla Polonia (1569), dello stato polacco-lituano. In tale periodo la regione ucraina, che andava dal medio Dnepr ai Carpazi centrali, comprendeva anche il territorio occupato dall'esercito cosacco sul corso meridionale del Dnepr. Sebbene entrambi i territori stessero sotto il comando supremo di un « atamano » elettivo, la loro politica era spesso autonoma. Alla fine del XVI secolo cominciarono a verificarsi sollevazioni e guerre di contadini e cosacchi contro lo stato polacco, sicché, nel corso del '600, il paese andò in rovina. Nel 1648 l'atamano Bohdan Chmielnyćkyj strinse un'unione confederale con la Russia, per mettere sotto la protezione degli zar lo stato cosacco divenuto indipendente; in seguito però Mosca lese costantemente i diritti dell'Ucraina, che non erano stati chiaramente definiti nell'atto confederativo. Nel 1709 il tentativo dell'atamano Mazeppa di ottenere, con l'aiuto del re di Svezia Carlo XII, l'indipendenza da Mosca, si concluse con un insuccesso. Da allora il popolo di questa zona dell'Ucraina venne privato dei diritti civili, finché Caterina II sciolse il principato restituendo alla popolazione la libertà. Gli ucraini a quel tempo avevano già colonizzato grandi estensioni nel sud e nel sud-est del loro territorio.

Nella seconda metà del secolo XVIII, in seguito alla tripartizione

della Polonia, i territori ucraini vennero assegnati alla Russia e all'Austria-Ungheria. Nell'800 si costituí un movimento nazionale ucraino volto a ottenere, in un primo momento, l'unità culturale e in seguito anche l'unità politica del paese. Esso si poté sviluppare su basi legali solo in Austria-Ungheria; in Russia rimase clandestino. Dopo la rivoluzione del 1917 sorse, per breve tempo, un autonomo stato ucraino (dal 1918 al 1919) che, dopo le guerre combattute con alterne vicende tra Russia sovietica, Polonia, Romania e Cecoslovacchia, venne suddiviso tra questi stati. Dalla fine della seconda guerra mondiale la quasi totalità della popolazione ucraina, che conta piú di quaranta milioni di persone, fa parte della repubblica socialista sovietica ucraina. Negli Stati Uniti d'America e in Canada vive un milione di emigrati ucraini.

Lo sviluppo della letteratura ucraina, caratterizzato dalla successiva e ripetuta trasformazione della lingua letteraria in cui sono scritti i suoi capolavori, si è compiuto in sei grandi fasi.

Il periodo di Kiev

Dopo la conversione della popolazione ucraina al cristianesimo, la letteratura prevalentemente ecclesiastica tradotta dal greco in Bulgaria tra il IX e il X secolo poté giungere anche a Kiev (la città a quel tempo piú importante dei territori slavi orientali), insieme alla letteratura degli slavi d'occidente. Nell'XI secolo, per incitamento del principe Jaroslav (m. 1055) anche a Kiev cominciò l'opera di traduzione e vennero compiute versioni di livello stilistico a volte assai alto; tra le opere tradotte figurano la *Guerra giudaica* di Giuseppe Flavio e molte leggende agiografiche. Negli stessi anni iniziò anche un'intensa attività di trascrizione: il piú antico manoscritto pervenuto fino a noi è un Vangelo del 1056 o '57, il cosiddetto *Vangelo di Ostromir*. Risalgono a questo periodo numerose opere originali, come la cosiddetta *Cronaca di Nestore* (la prima versione è del 1037 ca.), che trovò la sua continuazione nelle cronache, nelle prediche e nelle opere agiografiche del XII e del XIII secolo (leggende sulla vita dei santi Boris, Gleb e Feodosij). Al XII secolo appartengono i sermoni del vescovo Cirillo di Turov; al XIII quelli del *Paterikon* di Kiev. L'unico monumento completamente conservato della — anonima — poesia epica profana è costituito dal *Canto di Igor* (1185-1187 ca.); frammenti di altre opere epiche si trovano nelle cronache. La poesia popolare tramandata oralmente nelle *byliny* e nelle *stariny* (canti epici eroici alcuni dei quali giunti sino a noi), prova inoltre l'esistenza di un'importante produzione epica durante il periodo di Kiev.

La lingua letteraria di questa fase è il paleoslavo o slavo ecclesiastico, sorto su un sostrato linguistico bulgaro. Nelle opere originali e persino nelle trascrizioni del periodo di Kiev, questa lingua subisce forti trasformazioni locali. All'inizio del XII secolo avviene il passaggio dallo stile semplicemente « monumentale » allo stile sovraccarico. Il periodo dall'XI al XIII secolo sarà uno dei piú importanti nello sviluppo della letteratura ucraina che estenderà la sua influenza sugli altri popoli slavi e sui popoli vicini.

La lingua

Nel XIV e XV secolo la letteratura ucraina produce poche opere originali importanti; tuttavia grazie alla mediazione di altri popoli slavi penetrano nel paese numerose traduzioni; tra queste alcuni racconti provenienti dall'Europa occidentale. Nella stessa Ucraina vengono tradotte numerose opere filosofiche dall'ebraico, mentre prosegue l'attività cronachistica. Nell'ambito della poesia popolare, nel '500 si compongono nuovi canti epici (*dumy*); nello stesso periodo la traduzione dei testi biblici rivela una maggiore attenzione per il linguaggio, fatto che tradisce chiaramente l'influenza protestante.

Una vera e propria rinascita letteraria si avrà soltanto verso la fine del XVI secolo, quando la contrastata unione della Chiesa ucraina a Roma (1596) farà nascere un'abbondante letteratura polemica. Le opere del monaco del monte Athos, Ivan Vyšenśkyj (m. 1625?), dedicate a questo problema, contribuiscono a elevare a dignità letteraria la lingua popolare. Piú tardi la letteratura religiosa tornerà allo slavo ecclesiastico. Una funzione direttiva nella vita culturale di questo periodo viene esplicata dalle corporazioni della borghesia greco-ortodossa e dalle prime scuole superiori (Ostrog, ca. 1600; Kiev — quella che piú tardi sarà l'Accademia — 1616). Importanti furono anche le tipografie (nel 1488 a Cracovia e dopo il 1570 in numerosi altri luoghi), in cui vengono stampate prevalentemente opere ecclesiastiche.

Già nell'ultimo terzo del secolo XVI inizia un'abbondante produzione poetica che, accanto ai pochi generi profani, comprende soprattutto il canto religioso, l'epica didascalica e il dramma religioso scolastico. La letteratura in prosa consiste prevalentemente di prediche (i piú importanti autori di sermoni appartengono alla seconda metà del secolo), trattati, leggende sulla vita dei santi e sui miracoli; si hanno pure numerose opere storiche (definite erroneamente « cronache ») e traduzioni di novelle occidentali. Nell'epoca successiva la letteratura ucraina s'ispira molto ai modelli barocchi, e verso la fine del secolo XVII sviluppa un esuberante stile tardo-barocco che dominerà incontrastato quasi fino alla fine del '700. Ne sono esempi i trattati e i dialoghi del mistico Hryhorij Skovoroda (1722-1794), che è anche l'ultimo importante esponente del barocco ucraino.

In questa fase dell'evoluzione non esistono solide norme linguistiche; accanto a opere in slavo ecclesiastico se ne hanno infatti altre in un linguaggio assai vicino a quello popolare. Insieme a influenze grandi-russe o polacche, sono chiaramente avvertibili nello stile e nella lingua gli influssi esercitati dalla letteratura latina e da quelle neolatine.

Metropoli e provincia

Quando, nel sec. XVIII, l'Ucraina orientale diviene una provincia dell'impero degli zar, gli scrittori ucraini cominciano a servirsi della lingua russa (V. Kapnyst, I. Bohdanovyč); in breve tempo le piú importanti energie culturali del paese cadono nella sfera d'influenza di Mosca o di Pietroburgo. La lingua ucraina, ormai divenuta « provinciale », continua a essere usata per i generi minori, parodie, com-

medie e canti, su cui il contemporaneo classicismo esercita un forte influsso. Tuttavia, poiché queste forme letterarie sono coltivate da poeti molto dotati, come Ivan Kotljarevśkyj (1769-1838), autore di una parodia dell'*Eneide* (1798) e P. Hulak-Artemovśkyj (1790-1865), la lingua popolare acquista nuova dignità letteraria a dispetto del frequente ricorso alle espressioni gergali. Nelle sue novelle, a esempio, lo scrittore classicista Hryhorij Kvitka-Osnov'janenko (1778-1843), incline al sentimentalismo, tratta per lo piú temi seri e riesce a depurare la lingua da rozze grossolanità.

Il periodo romantico

Il rinnovamento della lingua letteraria, ottenuto con il ricorso al linguaggio popolare, favorisce lo sviluppo di una poesia romantica ucraina. Fino al 1850 numerosi autori (esponenti della cosiddetta «scuola ucraina», tra cui il piú importante è Gogol') continuano a trattare temi ucraini in lingua polacca o russa. Negli anni '30 e '40 in Charkov, Leopoli e Kiev si formano tuttavia, spontaneamente, gruppi di poeti romantici che scrivono le loro opere nel linguaggio popolare ucraino. Tra questi autori (A. Metlynśkyj, M. Kostomarov, M. Šaskevyč, e altri), emerge il geniale Taras Ševčenko (1814-1861), un poeta che attinge profondamente alle sorgenti dello spirito popolare, autore, tra l'altro, di numerose e importanti liriche patriottiche. In questa fase il tema fondamentale della poesia romantica ucraina è la rinascita nazionale del paese. I poeti s'ispirano alla storia e al folclore locali per esprimere le loro idee romantico-liberali-panslaviste. Dotato di una forza costruttiva e di una intensità espressiva non comuni, Ševčenko è praticamente l'iniziatore della nuova letteratura ucraina che aspira a fare della lingua popolare uno strumento formalmente e stilisticamente compiuto.

Reazione politica

La reazione russa al movimento nazionale ucraino inizia dopo il 1845 con persecuzioni ai poeti (Ševčenko viene inviato come soldato nell'Asia centrale mentre gli viene rigorosamente vietato di scrivere), e con l'inasprimento della censura. La letteratura ucraina viene costretta al silenzio. Dopo la morte dello zar Nicola I (1855) essa si svilupperà nuovamente sotto l'influenza del realismo letterario. Ciò comporterà soprattutto una restrizione nella scelta dei temi: la prosa e la drammaturgia si limiteranno quasi esclusivamente alla rappresentazione della vita dei contadini e dei loro problemi. Soltanto i soggetti storici riusciranno ad aprire ai poeti orizzonti un po' piú vasti, ma anche qui si tratterà per lo piú di ingenue idealizzazioni del passato: un passo indietro quindi rispetto alla poesia patriottica del romantico Ševčenko e del suo contemporaneo, lo storico e poeta Panko Kuliš (1819-1897). Nella lirica si avranno soltanto epigoni, e cioè stanchi imitatori di Ševčenko. Persino le traduzioni delle opere della letteratura mondiale susciteranno scarso interesse.

La poesia continuerà ad avere una certa importanza soltanto sul piano politico-sociale; nonostante le restrizioni e la debolezza artistica, essa riuscirà talvolta a risvegliare il sentimento nazionale in vasti strati della popolazione.

Dal modernismo al realismo socialista

Alla fine del secolo XIX il modernismo letterario influenza la letteratura ucraina, e principalmente, almeno in un primo tempo, quella dell'Ucraina occidentale. Qui si avverte l'influsso della letteratura tedesca, particolarmente nell'opera del lirico e novellista Ivan Franko (1856-1916), che tuttavia è ancora uno scrittore della tradizione realistica. A cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo anche i poeti dell'Ucraina orientale non possono sottrarsi agli influssi esercitati dalla letteratura mondiale e adottano uno stile moderno. Sono da ricordare gli impressionisti Lesja Ukrajinka (1871-1913), Mychailo Kocjubynśkyj (1864-1913), e il simbolista Oleksander Oles (1878-1944). Costoro arricchiscono la letteratura anche di nuovi contenuti perché abbandonano la tematica contadina; accanto a loro continuano a operare numerosi epigoni del realismo.

Le difficoltà di censura e l'indifferenza del pubblico cessano finalmente dopo il 1905, ma la prima guerra mondiale mette nuovamente in forse l'esistenza della letteratura ucraina, che risorge dopo la rivoluzione del 1917 grazie alle opere d'importanti scrittori della giovane generazione, legati ai nuovi orientamenti letterari come il simbolismo (Pavlo Tyčyna, n. 1891) e il futurismo. Del tutto indipendente è il movimento neoclassicista ucraino, rappresentato da autori come Maksym Ryl'śkyj (1895-1964) e N. Zerov. Anche nella letteratura narrativa e drammatica (Mykola Kuliš, 1892?-1933) si hanno opere di rilievo.

Dopo il 1920 il governo sovietico cerca d'imporre alla letteratura la dottrina del realismo socialista, e ostacola duramente qualsiasi contatto con la vita culturale e spirituale dell'Occidente. L'ondata di terrore successiva al 1930 costerà la vita a circa duecento poeti ucraini.

Soltanto dopo la seconda guerra mondiale l'Ucraina vede nuovamente riconosciuto il proprio diritto a produrre una letteratura nazionale, che deve però ispirarsi esclusivamente ai principi del «realismo socialista». Oggi sono attivi importanti scrittori, come il lirico Mykola Bažan (n. 1904), il drammaturgo Oleksander Kornijčuk (n. 1905) e vari prosatori. Dopo il 1920 numerosi scrittori di rilievo, a esempio Jevhen Malanjuk (n. 1897), sono emigrati all'estero, dove la letteratura ucraina dell'emigrazione ha continuato a svilupparsi per opera di poeti di talento (V. Barka e altri) anche dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Dimitrij Tschižewskij

LETTERATURA BIELORUSSA

Come gli ucraini e i grandi russi, i russi bianchi o bielorussi o ruteni appartengono al gruppo slavo orientale. Essi costituiscono una nazione linguisticamente, culturalmente e storicamente distinta: possiedono una propria lingua letteraria, sono circa otto milioni e mezzo e abitano nella zona nord-occidentale dell'area linguistica slavo-orientale, in un territorio che, grosso modo, è delimitato dalle città di Minsk (che ne è anche la capitale), Vitebsk, Polock, Vilna, Brest-Litovsk, Pinsk e Homel.

Tra le grandi potenze

Il destino della Russia bianca o Bielorussia, e quindi anche della sua letteratura, è stato condizionato dalle incessanti lotte che la sua popolazione ha dovuto sostenere contro i popoli confinanti: i grandi russi, i polacchi, i lituani, i tedeschi.

Dopo la dominazione tartara, gli slavi d'oriente edificarono nuove strutture politiche sulle rovine degli antichi principati; nacquero cosí la Polonia, lo stato moscovita e il principato lituano. Durante lo sviluppo dell'impero lituano, a cui vennero annessi anche i territori bielorussi e ucraini tra Kaunas e Kiev, gli slavi orientali riuscirono a poco a poco ad assumere il predominio numerico e culturale sulla componente lituana originariamente dominante. L'impero cadde tuttavia assai presto sotto l'influenza della Polonia, finché, nel 1569, i due paesi diedero vita all'Unione polacco-lituana. I grandi russi riuscirono a loro volta ad impadronirsi di una parte considerevole dei territori abitati dagli slavi d'oriente. Il territorio bielorusso venne cosí diviso tra polacchi e russi, finché, alla fine del XVIII secolo, la spartizione della Polonia non fece cadere sotto la signoria russa tutta la Bielorussia nonché una parte notevole del territorio polacco. Dopo la rivoluzione del 1917 la zona occidentale della Russia bianca è stata nuovamente assegnata alla Polonia alla quale è rimasta fino all'aggressione hitleriana del 1939. Dopo la seconda guerra mondiale la Russia sovietica ha potuto recuperare le zone occidentali della regione, che ha incorporato nella Repubblica Sovietica Bielorussa, creata nel 1919.

Il destino della lingua

Queste alterne vicende costituiscono lo sfondo politico-culturale su cui si è sviluppata la letteratura bielorussa. Se prescindiamo da alcuni documenti slavo-ecclesiastici, linguisticamente influenzati dal sostrato dialettale della regione e dal *Canto di Igor*, monumento poetico grandioso ma sorto in epoca paleoslava e quindi prima della nascita di una lingua bielorussa (e inoltre in territorio ucraino), dobbiamo datare l'inizio dello sviluppo di un'autonoma letteratura rutena soltanto a epoca posteriore al XIV secolo. Collochiamo dunque la fase iniziale tra il XV secolo e l'inizio del XVII, dopo lo smembramento dell'antico principato di Kiev e il conseguente consolidamento delle tre lingue slavo-orientali: dell'ucraino, del bianco russo e del grande russo. In questo periodo, che i ruteni considerano come l'età aurea della loro letteratura antica, l'evoluzione letteraria rutena, come del resto quella di tutti i popoli slavo-orientali, non riesce a tenere il passo con quella delle altre nazioni europee. Nella letteratura religiosa e confessionale, nella memorialistica, nella satira, nei resoconti di viaggi e nelle traduzioni, si trovano spunti assai complessi e promettenti ai fini di una regolamentazione della lingua letteraria; anche nella vita politica e amministrativa non mancano i segni di un'incipiente autonomia culturale, ma tutto ciò viene ben presto interrotto dalla pressione congiunta della Russia e della Polonia che stringono la regione in una morsa di ferro. Le forze che potrebbero presiedere a un autonomo sviluppo letterario, soprattutto la nobiltà e il clero, vengono denazionalizzate, mentre, in seguito alla nuova situazione politica, il polacco e il russo sono le due lingue ufficiali del paese (sia nella vita pubblica che nell'attività letteraria). La vera e propria letteratura bielorussa viene condannata al silenzio, né esiste una cultura cittadina, una borghesia, che sappia assumersi il compito di mantenerla in vita. Solo i contadini conservano i tratti peculiari dello spirito bielorusso, coltivando e sviluppando una poesia popolare ricca e colorita d'intonazioni prevalentemente liriche. La marcata differenziazione sociale che divide nettamente le varie classi della popolazione giova ai fini politici delle potenze straniere e cioè alla Polonia e alla Russia. Essere cattolici polacchi o ortodossi russi è privilegio che spetta soltanto ai ceti superiori; rimanere bielorussi è invece una condanna che tocca ai semplici contadini, sui cui costumi e sul cui linguaggio si ride volentieri (come dimostrano le opere teatrali dei gesuiti polacchi), seminando cosí a piene mani i germi di un odio di classe che avrà in futuro conseguenze funeste.

Nel corso del XVIII e del XIX secolo si approfondisce il solco che divide sul piano culturale e spirituale le varie classi del popolo ruteno. Date le sue misere condizioni di vita e la durezza delle imposte, il contadino bielorusso finirà con l'annettere maggiore importanza alla questione sociale che a quella nazionale, il che gli impedirà di partecipare alla vita culturale della nazione e d'interessarsi ai suoi problemi. Ancora all'inizio dell'800, e cioè in piena epoca romantica, quando in Ucraina si avranno un risveglio dello spirito nazionale e una nuova fioritura letteraria, la Bielorussia rimarrà immobile perché la classe contadina resterà sostanzialmente indifferente agli orientamenti nazionali delle altre classi.

Ripresa di una letteratura nazionale

Particolare attenzione meritano due opere sorte negli anni '40 del secolo XIX: l'anonimo *Taras in Parnaso* (*Taras na parnasie*), in cui vengono scherzosamente raffigurate le avventure di un cacciatore bielorusso nel nobile cenacolo poetico del Parnaso, e l'*Eneida na vyvarat* di Vikeńci Ravinski (1782-1845), imitazione poetica bielorussa della parodia dell'Eneide dell'ucraino Kotljarevśkyj. Queste opere sono però fenomeni isolati della letteratura della Bielorussia orientale.

La cultura polacca, assai piú viva e progredita di quella russa, esercitò, in questo periodo, un'influenza stimolante sullo sviluppo letterario della Bielorussia occidentale. Molti nobili, per lo piú di origine polacca, che vivevano in permanente contatto con i contadini, influenzati dal romanticismo occidentale iniziarono a scrivere versi e racconti anche nella lingua locale. (La maggior parte di questi scritti andò perduta a causa degli eventi politici successivi.) Tra questi autori figurano i lirici Jan Baršéŭski (1790-1851), Aleksandar Rypiński (XIX secolo) e infine Jan Čačot (in polacco Czeczot, 1797-1847), amico del celebre scrittore romantico polacco Adam Mickiewicz, e Pauljuk Bachrym (1813-1891). Stimolati dall'interesse tipicamente romantico per la storia e per lo spirito popolare, questi poeti ritrovarono la coscienza del passato e il sentimento della loro nazionalità bielorussa. Accanto a questi tratti romantici le loro opere, d'altronde non molto numerose, lasciano trasparire anche il proposito d'istruire il popolo parlandogli nella sua lingua.

Tra gli scrittori bilingui di origine nobiliare, il piú importante è Vincuk Dunin-Marcinkievič (1807-1884), autore dotato di una elevata coscienza nazionale e poetica. La sua opera letteraria è piú vasta di quella dei contemporanei che abbiamo citato; oltre a tre poemi epici, il piú celebre dei quali è *Hapon*, egli ci ha lasciato un gran numero di poesie e di opere teatrali che, sul piano formale e tematico, tradiscono chiaramente l'influsso del romanticismo polacco.

Le liriche di Vinceś Karatynski (1831-1891), contemporaneo di Dunin-Marcinkievič, s'ispirano invece ai canti popolari nazionali.

I critici bielorussi considerano questa fioritura letteraria come una «inconsapevole rinascita della letteratura nazionale». Le opere del romanticismo ruteno non sono tuttavia paragonabili, per quantità e qualità, alla produzione letteraria romantica degli altri popoli slavi.

Letteratura e resistenza politica

Dopo l'infelice e sanguinosa sollevazione (1863) dei territori bielorussi e polacchi passati alla Russia per la spartizione della Polonia, il sentimento nazionale si risvegliò anche nei ceti inferiori. La Russia però inasprí le misure tendenti a denazionalizzare i gruppi ribelli e a convertirli in massa alla Chiesa ortodossa. Per impedire un separatismo ruteno, il governo proibí la stampa e la pubblicazione di opere ucraine e bielorusse. Data l'oppressione cui entrambi i popoli soggiacevano, i polacchi soggetti a sovranità russa e i bielorussi strinsero relazioni che furono però piuttosto saltuarie. Precedenti alla sollevazione del 1863 furono le opere di Kastuś Kalinóŭski (1838-

1864), giustiziato dai russi, e quelle di Ŭladyslaŭ Syrokomla (1823-1862), che scrisse anche in polacco. Non mancarono tuttavia, nella letteratura politica, scrittori bielorussi che si schierarono nel partito opposto, quello dei cosiddetti « filorussi », ortodossi contrari alla rivolta. Considerato unicamente sul piano letterario, il valore dei loro scritti politici è scarso.

Un posto di rilievo nel periodo dell'oppressione russa spetta a Francišak Bahuševič (1840-1900), che nel 1891 fece pubblicare a Cracovia la sua famosa raccolta di canti popolari *Il flauto bielorusso* (*Dudka belaruskaja*), e che riuscí a sfuggire alla censura zarista pubblicando altre opere a Cracovia e a Poznan.

La sempre piú dura oppressione cui il governo moscovita sottoponeva i suoi sudditi scatenò, verso la fine del secolo XIX, una violenta reazione che si espresse nel « movimento bielorusso » e piú tardi, nel 1905, in una vera e propria sommossa rivoluzionaria. Durante il « disgelo » che ne seguí, il governo zarista annullò il divieto di pubblicare opere letterarie in bielorusso e restituí al paese il suo antico nome di *Bielaruś*. Si aperse cosí per la letteratura un'era completamente nuova. Compresso fino a quel momento, il sentimento nazionale, che si nutriva di folclore, poté infine esprimersi liberamente.

La rinascita e il mondo contadino

I fratelli Łuckievič fondarono a Vilna, nel 1906, la rivista *Naša Niva* che divenne immediatamente l'organo degli scrittori bielorussi e che offrí a molti talenti poetici, fino allora ignorati, la possibilità di farsi conoscere.

Sebbene già in quel periodo la cultura tendesse a concentrarsi nelle città, e nonostante la presenza della *Naša Niva*, la vita del paese continuò a basarsi sullo spirito della popolazione contadina, il cui carattere nazionale era stato meno influenzato dalla cultura cittadina polacca e dalla scuola russa. I nuovi scrittori seppero riconoscere l'importanza di questa forza autoctona per gli ideali nazionali.

Janka Kupala (pseudonimo di Ivan Łucevič, 1882-1942) e Jakub Kolas (pseudonimo di Kanstancin Mickevič, 1882-1956) furono i piú importanti tra gli autori che si rivolsero al contadino bielorusso, per incitarlo a sollevarsi al disopra della sua misera esistenza e dargli la coscienza della sua importanza nazionale. Kupala e Kolas furono cosí i profeti di un nuovo orientamento nazionale-popolare e all'influsso delle loro trascinanti visioni non riuscirono a sottrarsi né la maggior parte della pur denazionalizzata nobiltà (alcuni autori nobili contribuirono addirittura a questa letteratura contadina) né la relativamente scarsa classe colta delle città. Questi nuovi autori riuscirono a influenzare profondamente la letteratura bielorussa grazie alla loro abilità nell'imprimere nuova vita linguistica alle forme poetiche popolari e alla loro tendenza a trattare i problemi sociali sotto l'aspetto della rinascita nazionale.

La vasta opera di Kupala comprende la poesia lirica, la prosa e il dramma. Le sue poesie sono tra le piú belle delle letterature slave e rivelano una grande vitalità, un'assoluta spontaneità e una sicura intuizione delle esigenze di uno stile moderno e nazionale. Rompendo

con la tradizione della poesia colta polacca, Kupala sostituí al verso sillabico quello tonico, riscuotendo entusiastici consensi. La sua opera è ispirata a motivi etici, sociali, nazionali e religiosi; l'abile utilizzazione dei mezzi artistici e l'interiore sincerità le conferiscono un valore e un carattere sovranazionali. Per i bielorussi essa è stata un faro nella lotta per l'affermazione nazionale. Tutte le concezioni unitarie in cui le aspirazioni sociali si fondevano con gli ideali d'indipendenza nazionale, trovavano allora in Russia una comprensione pressoché unanime. Kupala fu tuttavia meglio apprezzato da coloro che erano in grado di cogliere il tono specifico della poesia bielorussa, e tra questi, in primo luogo, da Maksim Gor'kij, che favorí la traduzione delle sue opere migliori nonostante il loro orientamento decisamente antirusso. Gor'kij in ogni modo riteneva che l'aspetto fondamentale della poesia di Kupala stesse nel suo interesse per il proletariato; quanto alla manifesta ostilità nei confronti della Russia, Gor'kij pensava che essa non esprimesse che un orientamento antizarista. Nella Russia bolscevica il sentimento nazionale di Kupala è stato invece severamente criticato.

Anche Jakub Kolas non è stato risparmiato dalla censura sovietica che ha trovato il modo di renderlo arrendevole e malleabile. Kolas ha arricchito la prosa d'arte bielorussa d'importanti opere narrative e nella sua suggestiva lirica ha trattato, con acuta penetrazione critica, i temi della vita contadina. A esempio della sua capacità di esprimere con pregnante intuizione lo spirito del suo popolo riportiamo qui il finale della poesia *Chlebarob*:

Chlebarob kladzić z uciechaj
Chodzić u Božym daru...
Tak ni pop, ni ksiondz nia chodzić
Pry śviatym autaru.[1]

Nonostante le condizioni di esistenza relativamente difficili, proprio nel periodo della *Naša Niva* si approfondisce e si rafforza un importante carattere della poesia popolare bielorussa: la sua inclinazione allo *humour*. Insieme a numerosi altri autori, Aleś Harun (1887-1920) e Jadvihin Š. (1869-1922) ispirano i loro eccellenti racconti a questo elemento umoristico-popolare. Piú tardi, nella Russia bolscevica, questa inclinazione all'umorismo caratterizzerà anche le opere del drammaturgo Kondrat Krapiva (n. 1896).

Nel segno del « realismo socialista »

La prima guerra mondiale e l'occupazione tedesca hanno nuovamente bloccato lo sviluppo della letteratura bielorussa, appena resa autonoma e ricca di fermenti, limitandone ancora una volta la libertà d'espressione. Sulla Bielorussia orientale e sulla sua letteratura hanno però pesato, ancora piú negativamente dell'occupazione straniera, la rivoluzione bolscevica e le sue conseguenze. Chi non si è piegato al programma politico e letterario del nuovo regime ha dovuto

[1] « Con gioia si volge il contadino / al dono divino delle spighe colme.../ Con tanta venerazione non s'inchinano / il pope e il sacerdote al loro altare ».

abbandonare la scena, anche se l'emigrazione è stata piú scarsa che dagli altri paesi del blocco sovietico. Lo stesso Kupala, che fu un poeta di sinceri sentimenti proletari, venne per qualche tempo incarcerato insieme agli altri esponenti dell'Accademia bielorussa delle scienze, cui andava la fiducia di tutti i ruteni, e finí per suicidarsi.

Tra gli scrittori che si sono lasciati inquadrare nel fronte del « realismo socialista » (e che non possono naturalmente essere considerati i piú autentici interpreti della letteratura nazionale), vanno ricordati Maksim Tank, Kondrat Krapiva, Kuzma Čornyj, Michaś Lyńkoŭ, Pietruś Broŭka, Piatro Hlebka, Arkadyj Kuleśoŭ. La loro prosa, la lirica e la produzione teatrale peccano tuttavia molto spesso per conformismo e retorica.

Erwin Koschmieder

LETTERATURA POLACCA

La celebre tesi di Flaubert, secondo cui il contenuto della rappresentazione non conta nulla e tutto dipende da come esso viene trattato, ha trovato scarsa applicazione nella letteratura polacca. Gli scrittori del secolo XVII che coltivarono l'arte della parola fine a sé stessa non hanno mai avuto successo in Polonia.

Preminenza della politica

Un'azione in profondità hanno invece esercitato, dal XVI al XX secolo, gli autori che hanno dedicato le loro opere all'illustrazione delle condizioni politiche presenti o passate della Polonia. La posizione del paese, a metà strada tra Oriente e Occidente, la sua spinta espansionistica, che determinò l'annessione d'immensi territori dell'Europa orientale sotto forma di confederazione di popoli alleati, e, piú tardi, il doloroso e catastrofico ripiegamento durante il quale la Polonia divenne il capro espiatorio delle potenze europee, hanno fatto della politica il fattore dominante nella cultura polacca. Questa caratteristica è stata ulteriormente rafforzata dal pensiero religioso (nei limiti in cui è riuscito a penetrare nella letteratura), e da quello filosofico; essa si riscontra nella stragrande maggioranza delle opere poetiche di rilievo ed è inoltre confermata dall'elevata valutazione che viene generalmente riservata alla letteratura socialmente impegnata, e cioè a quella che cerca di analizzare le caratteristiche strutturali della società polacca, e che denuncia i pericoli derivanti dall'eccessiva libertà di cui gode la nobiltà del paese. In Polonia i concetti di nobiltà e di nazione sono stati a lungo considerati equivalenti: di qui le caratteristiche affatto peculiari dello sviluppo sociale del paese che si distinguerà, sotto questo aspetto, da tutte le altre nazioni europee. La nobiltà è stata in Polonia l'unico ceto che abbia partecipato alla vita nazionale. L'aristocrazia feudale ha impedito il sorgere di una cultura cittadina permettendo alla campagna di continuare a dominare la città. Nonostante i violenti conflitti con i contadini poveri schiacciati dal peso dell'oppressione e indifferenti a ogni sentimento nazionale, la nobiltà non ha mai rimosso le barriere di casta riuscendo a conservare il suo stile di vita fin quasi alla rovina del suo impero.

Tuttavia, proprio durante il periodo della soggezione politica, e

cioè dalla fine del secolo XVIII al 1918, la letteratura polacca assume un carattere particolare e un'importanza superiore a quella di ogni altro periodo. Diviso, lacerato e oppresso, il popolo polacco acquista una coscienza nazionale soprattutto grazie alla sua letteratura, da cui attinge le energie spirituali necessarie per superare tutto ciò che minaccia la sua esistenza e la sua unità.

La nuova poesia polacca, e cioè la poesia romantica, si fonderà sul culto dei martiri nazionali; in essa troverà appassionata espressione il profondo dolore di tutto il popolo. Tuttavia il suo carattere cosí spiccatamente nazionale ostacolerà il diffondersi di questo patrimonio culturale tra gli altri popoli. Per quanto eccelso possa essere il valore poetico dei personaggi creati da Mickiewicz o da Slovacki, non si può dire che questi autori siano riusciti a rappresentare tipi universalmente umani nel modo convincente di Tolstoj, di Dostoevskij o di Cervantes. La letteratura polacca è d'altronde priva anche di quello spiccato carattere esotico con cui altre letterature sono riuscite ad affascinare l'Europa dandole la sensazione di trovarsi di fronte a una realtà ignota e diversa. Pur serbandosi costantemente legata alle sue radici nazionali, essa non è mai rimasta completamente isolata dalle altre letterature europee. I confini della regione, aperti e fluttuanti, e le facili comunicazioni con i paesi baltici e con quelli carpatici, hanno facilitato l'afflusso delle piú svariate sollecitazioni culturali sia dall'Occidente che dall'Oriente. Dopo essersi aperta alla cultura cristiano-occidentale con il battesimo di Mieszkos I, nel 966, la Polonia ha sempre continuato a ispirarsi all'Occidente romano-germanico in tutti i campi della politica, dell'erudizione, della cultura e soprattutto della letteratura.

Rimasta per secoli in stretto contatto con la Chiesa, la letteratura polacca si è sviluppata sulla base di due tradizioni fondamentali: quella del cristianesimo e quella dell'antichità classica. Il legame con la Chiesa ha lasciato un'impronta assai accentuata, poiché la specifica inclinazione religiosa e filosofica di questa letteratura è culminata nel singolare fenomeno del « messianismo » polacco, e cioè nell'ideologia della missione del popolo polacco come liberatore di tutti i popoli.

La media nobiltà

Oltre al legame con la religione, un secondo fattore ha influito in modo non meno determinante sulla formazione della letteratura polacca: il suo legame con l'ambiente aristocratico, col ceto degli *szlachta*, classe sociale assai influente che, priva sia sul piano economico che su quello culturale di una fisionomia omogenea, è stata tuttavia, per molto tempo, il cuore della nazione. Dopo aver conquistato tra il XV e il XVI secolo tutti i privilegi sociali, gli *szlachta* guidarono infatti il movimento espansivo della Polonia fino all'800. La maggior parte degli scrittori polacchi è comunque di origine nobiliare e fino all'inizio del XX secolo si possono contare sulle dita gli autori importanti di estrazione contadina e borghese. Tra i pochi poeti della « giovane Polonia » che siano riusciti, pur non essendo nobili, a conquistarsi un posto d'onore nella poesia dell'800, ricordiamo Wyspiański e Przybyszewski. Il carattere nazionale polacco si è formato dunque

sotto l'influenza degli *szlachta* e della loro alta concezione della libertà e della dignità individuale, concezione che ha lasciato una particolare impronta spirituale anche sulla letteratura, in cui, fino alla seconda guerra mondiale, uno dei motivi fondamentali continua a essere l'ideale tipicamente nobiliare di una vita gloriosa ed eroica. Questo sentimento ricorre in molte varianti nella rappresentazione delle corti nobiliari e dei villaggi, e anche nelle tradizioni e nelle leggende di molte famiglie aristocratiche.

Lingua materna e lingua di cultura

Due secoli di lotte intestine tra i principi esaurirono, nel medioevo, le forze del paese cui la natura non aveva dispensato grandi ricchezze; solo nel XIV secolo la Polonia divenne un territorio di transito per il commercio tra est e ovest. Rispetto alla precoce importanza storica delle due grandi dinastie polacche — quella dei Piasten che si estinse nel 1370 per mancanza di discendenti maschili, e quella degli Iagelloni il cui ultimo rappresentante morí nel 1572 — la letteratura nazionale si è sviluppata molto tardi.

Fin dai suoi inizi essa rivela una caratteristica che la contraddistinguerà anche nei periodi successivi: quella di non mancare di opere importanti, di autori che emergono al disopra della media, ma di non produrre una sola originale corrente letteraria. Tra le opere della letteratura medioevale polacca, per lo piú d'intonazione religiosa, emerge il *Cantico della Madonna* in strofe ternarie, già ampiamente diffuso nel '200 e notevole per il suo elevato stile innico.

Nel secolo XV, durante il quale la Polonia diviene una grande potenza, i teologi polacchi destano l'ammirazione del concilio di Costanza, il che favorisce lo sviluppo di relazioni spirituali con l'Occidente. L'università di Cracovia diviene un importante centro scientifico e culturale, cui convergono molti stranieri.

Con Jan Długosz (1415-1480), autore di una *Cronaca polacca* in latino che costituisce un'importante fonte storica, inizia la serie degli scrittori politici, che prosegue nel XVI secolo col predicatore Piotr Skarga (1536-1612), nel XVIII col pedagogo riformatore Stanisław Konarski (1700-1773), col patriota e democratico Stanisław Staszic (1775-1826), con Hugo Kołłatai (1750-1812), patrocinatore di una riforma dello stato e della società, e, infine, nel secolo XIX, con lo storico Joachim Lelewel (1786-1861), emigrato dalla Polonia e con l'ardente critico patriota Maurycy Mochnacki (1804?-1843).

Ancora nel '500 la lingua colta della nobiltà è il latino; il polacco, definito *lingua vulgaris*, viene parlato soltanto in alcuni ambienti borghesi. La riforma luterana però determina una svolta. Sebbene, nella seconda metà del secolo, la maggioranza della popolazione si schieri, almeno in alcuni momenti, a favore della riforma, questa non riuscirà a conquistare né i contadini né la piccola nobiltà; i primi pongono la tradizione al disopra di tutto; la seconda è troppo legata ai suoi sinceri e profondi sentimenti religiosi. Piú tardi svanirà completamente anche l'interesse dell'alta e media nobiltà per la riforma; l'una e l'altra d'altronde se ne erano servite come arma politica nella lotta contro il clero e i suoi privilegi. Il movimento protestante

eserciterà tuttavia sulla letteratura polacca un'influenza positiva perché, come in altri paesi, esso valorizzerà la lingua del popolo assicurandone il vasto impiego orale e scritto.

Le opere del protestante Mikołaj Rej (1505-1569), tipico rappresentante, per molti aspetti, del nobile dell'epoca, gli hanno guadagnato l'epiteto di « padre della letteratura polacca ». Concepite per legittimare l'uso della lingua madre, esse non sono però le prime opere che siano state scritte e pubblicate in polacco. Rej è tuttavia superiore per originalità d'ispirazione a tutti i suoi predecessori, da cui si differenzia sostanzialmente per il fatto che è il primo a considerarsi scrittore di professione. La sua opera piú matura è la *Vita di un uomo onorato*, che in una prosa vigorosa e immaginosa, illustra, idealizzandola, la figura del nobile di campagna. Frutto di elevate concezioni morali, quest'opera, in cui l'intento narrativo si unisce a quello didascalico, esalta la dignità dell'uomo, l'aspirazione alla libertà e il sincero amor di patria.

Coscienza artistica piú matura e sottile rivela un poeta di poco posteriore a Rej, formatosi in un ambiente culturale totalmente diverso: Jan Kochanowski (1530-1584), che dai suoi viaggi in Italia e in Francia riporta una vivida impressione della cultura rinascimentale. Intuendo le grandi possibilità di una lirica scritta nella lingua materna sulla base della poetica classica, Kochanowski avvicina strettamente la poesia polacca alle letterature dell'Europa meridionale e occidentale, liberandola da tutto ciò che di provinciale essa rivela ancora nello stesso Rej. Egli scriverà anche versi latini e darà al suo paese un modello di lirica pura in cui l'elemento didattico, fino allora predominante, passerà in secondo piano. Il capolavoro lirico dell'antica letteratura polacca, e cioè il ciclo dei *Lamenti* di Kochanowski, esprime lo sconforto del poeta dopo un duro colpo del destino. Il tema si sviluppa in variazioni sempre nuove che si fondono a motivi tratti dalla poesia e dalla mitologia classiche, e che fanno rientrare questi versi nella sfera culturale dell'umanesimo occidentale. Profondamente impregnata di spirito umanistico la poesia di Kochanowski, pur rimanendo nazionale, ha cosí raggiunto una validità europea. Nell'antico mondo slavo non vi è scrittore che possa stare alla pari di questo poeta, il maggiore della Polonia fino alla comparsa di Mickiewicz.

Mentre la poesia polacca vive con Kochanowski un periodo d'intensa fioritura, anche la prosa si sviluppa fino a raggiungere una sua compiuta maturità. Grazie all'imitazione dei modelli classici essa assume una struttura piú duttile e levigata. Col già ricordato Piotr Skarga, il piú importante predicatore polacco, la prosa tocca, nel campo dell'oratoria, un vertice destinato a rimanere insuperato. Skarga riesce infatti a creare nuove forme stilistiche ed è l'unico che sfrutti a fondo le grandi possibilità espressive della prosa. Nelle sue *Prediche al Parlamento*, pervase di sofferta, bruciante preoccupazione per il futuro della patria, egli mette profeticamente in guardia i suoi compatrioti dalle terribili conseguenze dell'anarchia.

L'idillio, l'epica, la satira

Nella seconda metà del secolo XVII la vita spirituale della Polonia è ancora dominata dai fermenti emersi nel '500. Con l'estinguersi dell'umanesimo si allentano anche i legami con i movimenti letterari stranieri e particolarmente con quelli francesi. Il secolo XVII è contrassegnato da una lenta decadenza e — specialmente nella seconda metà — da guerre e sommosse. Gran parte della letteratura piú valida di questo periodo sarà riscoperta soltanto verso la fine del 1800. Si tratta di una letteratura barocca che presenta alcuni caratteri ricorrenti malgrado la grande varietà di forme stilistiche. All'inizio del secolo l'umanista Szymon Szymonowicz (1558-1629) dimostra di essere ancora legato alla tradizione letteraria dei decenni precedenti. I suoi *Idilli* (1614), ispirati a Teocrito e Virgilio, contengono tuttavia numerosi spunti originali ispirati alla vita rurale della Polonia. Szymonowicz è stato il piú raffinato cultore di questo genere che, dopo di lui, diverrà frequente come le forme liriche introdotte da Kochanowski.

Quando il nipote di Kochanowski, Piotr Kochanowski (1566-1620) pubblicherà la sua traduzione della *Gerusalemme liberata* (1618), in ottave come l'originale, scritta in una lingua forbita ed elevata secondo i dettami stilistici del secolo XVI, la Polonia avrà finalmente il suo esemplare poema epico-storico e romantico. La predilezione per questo genere letterario si spiega tenendo conto della situazione politica del tempo: dalla comparsa del falso Demetrio (1603) alla liberazione di Vienna dall'assedio dei turchi (1683), la Polonia è infatti funestata da lotte incessanti. L'epica storica produce il suo capolavoro con la *Guerra di Chotim* (1670), di Wacław Potocki (1625-1696), un poema rimasto in gran parte allo stadio di abbozzo cronachistico. Tipico carattere « sarmatico », Potocki trascorre la maggior parte della sua vita in una residenza di campagna, senza viaggiare all'estero e rinunciando persino a frequentare l'Università iagellonica. Per lui il titolo nobiliare è proprietà sacra. Dato il suo volontario isolamento, le ragioni profonde della decadenza della Polonia gli sfuggono totalmente. (Del resto tutta la letteratura polacca di questo periodo è in fondo « sarmatica », se con questo termine s'intende appunto il carattere appartato e solitario dell'antica nobiltà della Polonia.) Potocki pubblicherà solo una minima parte della sua ricchissima produzione, che comprende centinaia di migliaia di versi. La maggior parte dei suoi romanzi allegorici, delle sue farse, epigrammi e scritti didattici, verrà portata a conoscenza del pubblico solo nel secolo XX. Anche Jan Pasek (1630?-1701) scrive le sue *Memorie* senza alcuna intenzione di pubblicarle; esse verranno scoperte solo nell'800. Nelle raffigurazioni degli eventi di guerra e di pace, Pasek si rivela narratore avvincente; la sua prosa, basata sulla lingua corrente del secolo XVII, è sempre colorita e vivace e ricorda lo stile di Rej, senza averne però la raffinatezza.

Alla fine del secolo, con i « salmi » della *Salmodia polacca* (1693) di Wespazian Kochowski (1633-1700), fa la sua comparsa nella letteratura polacca un'idea destinata a esercitare grande influsso sui poeti delle generazioni successive. Scritta in una prosa elevata dallo stile biblico, l'opera di Kochowski sviluppa temi religiosi, politici e sociali ispirati da un appassionato patriottismo e dalla fede nella

futura missione storica della Polonia. A imitazione dell'Antico Testamento, in cui è appunto raffigurata la storia del popolo ebraico, la *Salmodia polacca* è la prima opera letteraria in cui la Polonia venga rappresentata come la nazione eletta da Dio. Essa contiene quindi in germe il messianesimo polacco che sorgerà nel secolo XIX come contraltare dell'idealismo tedesco, e che sarà ulteriormente sviluppato dai romantici. La decadenza che fin dal '600 aveva cominciato a corrodere la vita dello stato, dell'aristocrazia e della cultura polacche era però inarrestabile. Le lotte contro i cosacchi avevano indebolito la potenza politica della Polonia, mentre il livello della vita culturale continuava inesorabilmente ad abbassarsi di decennio in decennio. Nel secolo XVIII, sotto i due re della dinastia sassone, sembrò verificarsi un definitivo crollo politico e culturale. Comparvero in gran numero soltanto scritti ascetici e panegirici servili. Tuttavia, sotto il secondo dei re sassoni, si ebbe una svolta, soprattutto in seguito all'influsso esercitato da alcuni dotti lungimiranti e in particolare dal pedagogo Stanisław Konarski (1700-1773). Questi è il primo scrittore politico della Polonia che osi attaccare apertamente il fatale *liberum veto*, cioè la norma secondo cui i nobili hanno diritto di entrare a far parte dei vari organismi legislativi dello stato con la possibilità di bloccarne le decisioni, e, quindi, ogni attività legislativa. Nel «Collegium nobilium» di Varsavia, Konarski crea un istituto destinato a stimolare e a guidare il processo di modernizzazione della struttura scolastica del paese. La sua attività di educatore e di insegnante e la sua lotta contro la decadenza letteraria preannunciano il periodo dell'illuminismo che coincide con il governo dell'ultimo «re della repubblica», Stanisław Poniatowski (1764-1795). Le fondamentali riforme avviate in quest'epoca falliscono sul piano politico, ma impongono alla coscienza della nazione importanti valori culturali e morali, che la salveranno nel momento dell'oppressione creando le premesse di un rinnovamento spirituale. Il fatto che il re chiami intorno a sé i piú alti esponenti della vita politica e culturale può essere considerato un sintomo di questo incipiente rinnovamento. La stragrande maggioranza della nobiltà respinge però gli influssi occidentali, specialmente quelli francesi. Solo una piccola parte degli scrittori e dei politici riescono, in questo periodo, a imprimere all'illuminismo polacco un orientamento definitivo, rompendo con l'ingenuo «sarmatismo», meschinamente nazionalistico, e portandosi cosí all'altezza del pensiero occidentale. Le opere degli illuministi lasciano chiaramente trasparire l'influsso esercitato sulla letteratura polacca dagli autori francesi dei secoli XVII e XVIII, cioè dal classicismo e dalla letteratura contemporanea dell'Europa occidentale. Nel campo della poesia lirica si torna a guardare a Jan Kochanowski come a un modello da imitare.

La figura piú rappresentativa dell'epoca illuministica, Ignacy Krasicki (1735-1801) è un autentico maestro della lingua e della forma letteraria, superiore a qualsiasi altro poeta polacco. Egli influenzerà anche le generazioni successive, grazie soprattutto al carattere nazionale della sua poesia, spiccatissimo nonostante il suo scarso interesse per i fatti politici e sociali. Krasicki ama assumere il ruolo del fustigatore di costumi e dell'educatore, ma evita di cadere nel moralismo, come dimostrano, piú convincentemente ancora della poesia, le sue

massime etiche. Per il rigore costruttivo, per la nitida precisione espressiva delle favole, per la ricerca di un alto livello di astrazione intellettuale, egli è piú affine a Lessing che a La Fontaine. Stilisticamente e metricamente perfette, le sue opere hanno un'indiscussa validità artistica. Krasicki si nasconde dietro un tono scherzoso che oscilla tra *humour* e ironia, concretezza e satira, fede nell'umanità e scetticismo per le debolezze umane. La sua *Monachomachia* (1778), satira sui frati e sulla vita dei conventi, è un capolavoro di poesia eroicomica.

Dopo la terza spartizione della Polonia, nel 1795, il paese viene definitivamente suddiviso tra le potenze vicine, ma la nazione ha ormai imboccato la strada del rinnovamento culturale e morale. L'epoca di Stanisław August, con le sue profonde riforme e un'attività politica conseguente e lungimirante, risveglia la coscienza nazionale e sociale dei polacchi stimolando nuove energie. I fermenti che ne scaturiscono e le modificazioni che intervengono nella vita del paese influenzeranno in modo decisivo il corso ulteriore della storia nazionale. Poiché, dopo questa terza spartizione, la Polonia non può partecipare al rapido sviluppo politico, culturale e sociale dell'Europa dell'800, il sentimento nazionale divampa con imprevedibile violenza nella poesia, che ne fa il centro ideale della propria ispirazione, ritenendosi chiamata a infondere nella nazione un coraggio incrollabile e a darle la forza necessaria a superare le gravi difficoltà del presente.

I grandi romantici

Prima di Mickiewicz, prima del romanticismo, la letteratura non lascia presagire quasi nulla dei grandi compiti che attendono i poeti. Nei tre decenni successivi alla caduta dello stato polacco non appare una sola opera che preannunci l'evento con una forza espressiva adeguata alla sua importanza nazionale. È un'epoca di transizione nella quale penetrano in Polonia nuove correnti culturali e letterarie occidentali: accanto a quelle inglesi anche quelle tedesche. I contrasti che le concezioni straniere provocano nel paese sfociano in aspre polemiche che con il trattato *Sul classicismo e romanticismo, nonché sullo spirito della poesia polacca*, il critico, poeta e traduttore Kazimierz Brodziński (1791-1835) tenta di chiarire richiamandosi allo spirito nazionale e ispirandosi a Herder. Lo scritto è importante anche perché critica la piatta imitazione dei modelli classici e di quelli francesi, e apre la strada alle idee romantiche. Brodziński è il primo polacco che attiri l'attenzione sulla poesia popolare, particolarmente sulla canzone, come fonte e modello di ispirazione letteraria. Negli scritti di Herder egli ritrova, espresse in forma chiara e precisa, le idee e le intuizioni che i contatti con il mondo contadino avevano fatto nascere in lui durante la giovinezza. Brodziński lamenta l'indifferenza dei polacchi di fronte al pericolo di una perdita irreparabile dei tesori della loro poesia popolare. I giovani poeti dell'epoca fanno proprie le sue concezioni relative alla canzone.

Anche i versi di argomento patriottico-religioso con cui Jan Pawel Woronicz (1757-1829) evoca il passato della Polonia, nonché i *Canti storici* con cui Juljan Ursyn Niemcewicz (1757-1841) lo esalta, anticipano i temi del romanticismo polacco.

Sebbene nei diversi paesi e tra i diversi scrittori della stessa epoca il movimento romantico si sia espresso in forme e in personalità diversissime, esso rivela tuttavia alcuni tratti ricorrenti, come a esempio l'aspirazione a un'assoluta libertà creativa, nel senso soprattutto di liberazione dalle norme classiche. Altra caratteristica comune a tutto il romanticismo è il modo di concepire i diritti dell'individuo, cioè la nuova importanza che il movimento attribuisce al mondo interiore dell'uomo. Questo spiccato senso dell'individualità è all'origine del conflitto che molti poeti romantici avvertono tra gli impulsi del proprio spirito e le esigenze della società e che essi esprimono artisticamente come sentimento della propria disarmonia con il mondo. Tra i poeti polacchi che pongono la loro poesia al servizio degli ideali nazionali spicca Adam Mickiewicz (1798-1855), l'«eterno rivoluzionario», che distrugge le vecchie forme e i vecchi moduli ponendosi alla ricerca di nuovi.

Le sue *Ballate e romanze*, uscite nel 1822, inaugurano il romanticismo polacco. I contemporanei Antoni Malczewski (1793-1826), Bohdan Zaleski (1802-1886) e Seweryn Goszczyński (1801-1876), che cantano le steppe dell'Ucraina e il mondo dei cosacchi, introducono nella poesia polacca il culto del paesaggio e del sentimento della natura. Il romanticismo tocca il suo apice intorno agli anni '40 per concludersi, nel 1849, con la morte di Chopin e Słowacki.

La forma poetica della ballata, coltivata in Polonia già prima di Mickiewicz, viene da questi portata a un livello artistico tanto alto da poter reggere il confronto con le piú belle ballate dell'Europa occidentale. Nei frammenti del poema lirico-drammatico *Festa dei morti*, Mickiewicz rompe con il principio fondamentale della poetica classica: quello della rigorosa separazione dei generi. L'utilizzazione degli elementi fantastici della tradizione popolare, che già colpisce nelle ballate dove abbondano spiriti e demoni, si fa in questi frammenti addirittura illimitata. Nella cornice simmetrica di una festa pagana rappresentata secondo i moduli dell'opera lirica, la seconda parte del poema sviluppa il tema della necessità del dolore, cui viene attribuito il potere di purificare il mondo e di renderlo migliore. Nella quarta parte colpisce invece la volontaria mancanza di forma; il dramma si sviluppa attraverso l'evocazione del passato, in una lunga scena lirica di carattere in parte onirico, in parte profetico. Nella letteratura polacca mai il sentimento d'amore era stato rappresentato in toni cosí potentemente espressivi, con passione tanto ardente per un ideale di pura e schietta umanità.

Alla descrizione delle bellezze della natura Mickiewicz dedica i suoi *Sonetti di Crimea* (1826). Composta durante un soggiorno in Russia, quest'opera si distingue per la lucidità compositiva e per il superiore magistero linguistico-poetico lasciando intuire, sullo sfondo di sublimi immagini di passione, la tragedia interiore di una grande personalità. In *Konrad Wallenrod* (1827) domina ancora l'atmosfera romantica e arcaica che caratterizza il primo poema di Mickiewicz, *Grażyna* (1823); la vicenda si sviluppa nell'onda di un irresistibile impulso lirico ed è articolata in modo libero e sciolto; vi si narra la storia di un cavaliere teutone lituano che ricorre alla menzogna e al tradimento per favorire la sua patria. L'opera mira a illuminare i rapporti tra Polonia e Russia. Il tragico conflitto dell'eroe, costretto dalla sua fedeltà verso la na-

Re su un elefante. *Affresco del sec. XIX nel monastero di Pahala, Ceylon.*

zione a servirsi di mezzi immorali, conferisce una sfumatura di disperazione al patriottismo che scaturisce da tutta l'opera. Gli intermezzi del poema (quello a esempio del canto dell'antico bardo lituano), cosí carichi di tensione emotiva, riescono a commuovere tuttora il pubblico polacco. Come la rivoluzionaria *Ode alla gioventú* concepita secondo il motto schilleriano del «crollo delle vecchie formule», anche il *Konrad Wallenrod* eserciterà un grande influsso sui moti nazionali del 1830.

La sommossa sarà però soffocata un anno dopo, il che costringerà un gran numero d'importanti scrittori a lasciare il paese. All'estero gli scrittori polacchi conserveranno gelosamente il ricordo della patria, e continueranno a ritenersi investiti della missione di educare e formare lo spirito nazionale, cercando al tempo stesso di chiarire gli errori commessi nel passato. Di questo gruppo di emigrati fanno parte oltre a Mickiewicz, i romantici Juljusz Słowacki (1809-1849), Cyprjan Norwid (1821-1883) e Zygmunt Krasiński (1812-1859), ai quali si deve la fioritura poetica di questo periodo. Nella terza parte della sua *Festa dei morti* Mickiewicz presenta poeticamente le tristi vicende della sua patria esprimendo anche cupe previsioni sul suo futuro. In una serie di scene indipendenti l'una dall'altra egli dipinge, servendosi di simboli, l'infelice condizione della Polonia dopo la spartizione, raffigurando con immagini pregnanti le sofferenze della gioventú e la rovina della nobiltà. Nell'opera compare anche la figura eroica di un patriota che, dubitando dell'amore di Dio, disputa con lui sulla felicità e sul futuro della nazione: si tratta di una delle piú potenti figure della letteratura mondiale.

Nel poema epico *Il signor Taddeo* (*Pan Tadeusz*, 1834) Mickiewicz ritorna al tema del passato nazionale. Sullo sfondo storico internazionale della campagna napoleonica di Russia, egli dipinge la popolazione polacca della Lituania e la natura del paese, illuminando poeticamente i ricordi della gioventú. Al centro della rappresentazione stanno la nobiltà agraria, l'aristocrazia e la corte, ma sono presenti anche altri strati sociali. Eventi storici, vita quotidiana, paesaggio, vengono descritti in termini obiettivi e al tempo stesso sentiti soggettivamente sulla base di un calore sentimentale alimentato dal ricordo. Le descrizioni dei paesaggi sono tra le piú belle della poesia polacca.

Mickiewicz ha attuato nella piú alta misura il compito che il suo contemporaneo Norwid aveva indicato ai poeti polacchi: plasmare la fantasia nazionale. In lui la Polonia ha avuto non soltanto il suo maggiore poeta, ma anche il suo educatore.

I due drammi romantici di Zygmunt Krasiński — assai importanti per la letteratura polacca — non hanno tuttavia esercitato un influsso profondo sulle generazioni successive, benché l'autore vi si elevi a un piano universale perché sa collegare il destino della Polonia a quello dell'umanità intera. La sua *Commedia umana* che, ispirandosi a un'acuta e valida interpretazione della lotta di classe, rappresenta il mortale conflitto delle masse diseredate contro gli aristocratici, è la tragedia di un mondo che va in rovina e al tempo stesso di due grandi personalità individuali.

Il dramma storico-filosofico *Irydion* (1836) presenta invece la tragedia dell'eroe che non agisce sotto lo stimolo dell'amore, ma mosso

dalla spinta di un odio infernale. Come nel *Konrad Wallenrod* di Mickiewicz, il tema autentico — e cioè il rapporto tra Polonia e Russia — è trasposto in una vicenda storica; il dramma si svolge nella Roma imperiale durante il periodo in cui incominciano a premere sui confini le popolazioni germaniche.

Con Juljusz Słowacki il romanticismo polacco raggiunge il suo acme. La poesia lirica, epica e drammatica di questo autore è fantasiosa, sognante, introspettiva. Pur non possedendo la nettezza di contorni e la ricchezza cromatica di Mickiewicz, Słowacki sa evocare con maestria un'atmosfera poetica e riesce, fin dalle sue prime opere, a dar forma artistica alle proprie esperienze interiori, come nel poema *L'ora della meditazione*. Già nel prologo del dramma *Kordjan* (1834) si annuncia quello che sarà piú tardi il suo caratteristico stile poetico, e cioè la ricerca di durevoli valori nel passato, e l'aspra condanna del presente. Il suggestivo racconto in prosa *Anhelli*, in cui, con accenti biblici, il poeta descrive la tormentosa, quasi disperata situazione dei patrioti esiliati in Siberia, è una condanna simbolica degli errori e delle debolezze dei polacchi emigrati in Occidente. Il canto di Anhelli, vittima designata, simboleggia il sacrificio che l'autore è pronto a fare della propria vita. Nel dramma *Lilla Weneda*, tragedia in vesti mitiche, l'infelice ribellione del 1831 viene attribuita a un'epoca lontana e fiabesca.

Nell'intenzione dell'autore il poema epico-lirico *Beniowski* (noto avventuriero del XVIII secolo) avrebbe dovuto superare, come esempio di poema epico nazionale, *Il signor Taddeo* di Mickiewicz. Tuttavia nella sua forma definitiva l'opera si sottrae — come il suo modello, il *Don Giovanni* di Byron — a ogni norma strutturale. Nei cinque canti, indipendenti l'uno dall'altro, l'essenziale non è l'azione ma un gioco romantico-ironico della fantasia che divaga su immagini poetiche, conoscenze, confessioni, dolore e gioia di vivere, arte, e lancia acute frecciate satiriche contro tutto e tutti. Słowacki vi raggiunge uno dei punti culminanti della sua arte. Solo nella sua ultima opera, il *Re fantasma* (1847), poema fantastico sulla storia della Polonia, Słowacki supererà il *Beniowski* per virtuosistica padronanza di linguaggio, ritmo e rima. Poema lirico di tipo particolare, primo esempio nella letteratura polacca di un genere che non ha corrispettivi nelle altre letterature, il *Re fantasma* è la storia di una nazione raccontata da uno spettro che ne è appunto il simbolo. Mentre svaniscono i confini tra mondo terreno e aldilà, da un nuovo mondo delle idee sorge un'immagine irreale e fantastica della realtà storica. Ancora piú stretto che nella terza parte della *Festa dei morti* di Mickiewicz è qui il legame tra il regno umano e la sfera sovrannaturale. I singolari giudizi sulla storia del mondo aggiungono vivacità e significato alla straordinaria bellezza poetica della lingua, estremamente spiritualizzata. Il *Re fantasma* non è propriamente nient'altro che un lungo sogno. Słowacki vive il romanticismo fino in fondo, fino alle estreme conseguenze: alla fine della sua vita sarà appunto il sogno, e cioè la sua poetica visione dell'anima polacca decaduta dalla sua altezza « angelica », ad apparirgli come l'unica autentica realtà.

Poco conosciuto in vita, piú tardi completamente dimenticato, Cyprjan Norwid è oggi considerato il quarto grande romantico polacco e uno dei pochi poeti del mondo dotato di capacità profetiche. La sua lirica eleva a simboli universali singoli aspetti ed eventi della vita, e li canta in immagini poetiche in cui ogni parola si affaccia su orizzonti infiniti. È una poesia che guarda all'interiorità dell'anima, ricca di idee e tesa a cogliere le leggi del mondo nel singolare, nello strano, nell'eccezionale.

La letteratura polacca dell'emigrazione, che si sviluppa dal 1831 al 1861, è nettamente superiore a quella in patria, nella quale spiccano tuttavia come altrettante eccezioni i migliori lavori teatrali di Alexander Fredro (1793-1876), uno dei fondatori del teatro nazionale polacco. Ispirandosi alla commedia tradizionale e specialmente a Molière e a Goldoni e adattandola abilmente ai propri fini, Fredro riesce a creare opere autenticamente personali.

L'età del realismo

Nelle difficili condizioni cui deve sottostare in questo periodo l'attività letteraria polacca, Henryk Rzewuski (1791-1866), Józef Korzeniowski (1797-1863) e Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), promuovono un importante rivolgimento nel campo della narrativa. Il romanzo diviene a poco a poco uno dei generi piú amati dagli scrittori, che in esso cercano di fissare e di tramandare la cultura e la civiltà della Polonia al tempo della grandezza, dell'unità e dell'indipendenza, proponendosi contemporaneamente di divertire e d'istruire il lettore. Quasi tutti i romanzieri del periodo anteriore al realismo sono inclini alla letteratura didascalica, come Kraszewski, il piú versatile e produttivo ingegno letterario della Polonia. Con un'amplissima serie di romanzi e di opere di vario genere, Kraszewski riesce a conquistare al libro polacco, e soprattutto al romanzo, una piú ampia cerchia di lettori. I suoi romanzi, illustrazioni della vita del tempo, sono scritti nel nuovo stile del pre-realismo e hanno quindi molti tratti in comune con la contemporanea letteratura dell'Europa occidentale. Sia quando descrive le condizioni del popolo, sia nei racconti sulla vita di paese, sia quando richiama in vita l'antichità classica o il passato della Polonia (come nei romanzi storici), Kraszewski è sempre al servizio dell'idea nazionale. Le concezioni messianiche e mistiche dell'emigrazione trovano scarsa eco in lui, che invece fornisce un contributo considerevole alla penetrazione e alla diffusione della cultura illuminista, interessando alla storia e alla problematica del paese una vasta cerchia di lettori.

Nella seconda metà del secolo si affermano in Polonia correnti letterarie che propugnano un radicale distacco dalle idee romantiche. Questa tendenza è però duramente ostacolata dal successo che continuano a riscuotere, presso il pubblico, le piú importanti creazioni letterarie dell'ideologia romantico-rivoluzionaria. Il positivismo comtiano e naturalistico e gli ideali socialisti spingono tuttavia alcuni autori ad abbandonare i sogni romantici, e a centrare il loro interesse sul lavoro pratico e concreto di tutti i giorni. Inizia cosí, in letteratura, il periodo del positivismo e del realismo.

Il romanzo realistico è ora il genere letterario piú in auge in Polonia, e attinge un alto livello artistico, grazie all'opera di eminenti scrittori. Bolesław Prus (1847-1912), il piú importante esponente del positi-

vismo filosofico polacco, è anche il rappresentante piú notevole del realismo letterario del paese. Un eccezionale spirito di osservazione e una grande maestria formale si uniscono in lui a un atteggiamento profondamente umano. Il romanzo *Una bambola* (1890), il migliore tra quelli usciti in quegli anni, ci presenta una vivisezione della struttura sociale della Polonia del tempo. L'autore segue con sofferta partecipazione le vicende dei suoi personaggi e i fenomeni della complessa e artificiosa società dell'epoca. In *Le emancipate* Prus affronta il problema della funzione della donna nella società contemporanea. La sua vocazione a farsi educatore del popolo emerge anche nel terzo romanzo, *Faraone*, in cui illustra il funzionamento degli organismi politico-sociali esemplificandolo attraverso le rivalità e i conflitti tra i faraoni e i sacerdoti dell'antico Egitto. Grazie a una vivace forza di rappresentazione e a vaste conoscenze storiche e sociologiche Prus riesce a far rivivere in quest'opera un mondo da gran tempo scomparso. La sua interpretazione del problema dei rapporti tra individuo e collettività dimostra come egli sia andato oltre il contrasto tra concezione romantica e positivistica.

Diversa da Prus per temperamento e concezioni artistiche, Eliza Orzeszkowa (1842-1910) mira anch'essa a diffondere tra il popolo le concezioni positivistiche, ma i suoi romanzi sulla vita dei contadini polacco-lituani non hanno la solennità e il taglio epico che altri scrittori hanno saputo dare allo stesso tema; la spiccata tendenziosità dell'autrice nuoce talvolta al valore artistico delle opere e tradisce una personalità di moralista. Lo stesso giudizio vale per l'illustrazione del mondo degli ebrei di provincia che incontriamo in *Meir Ezofowicz* (1878). Anche nel pur importante romanzo *Sul Njemen* (1887), in cui rappresenta realisticamente uomini e natura lituani, la Orzeszkowa non abbandona la tecnica rappresentativa tradizionale. La vera importanza della sua opera, a parte il notevole valore sociale ed educativo, sta nel contenuto morale.

Le tendenze positivistiche che spiccano nelle prime novelle e nei primi bozzetti di Henryk Sienkiewicz (1846-1916) si attenuano nella trilogia storica *Col ferro e col fuoco* (1884), in cui l'autore abbandona il tema della dura vita quotidiana per rappresentare a colori intensi e vivaci gli eventi guerreschi di un eroico passato storico. In questo periodo il lettore polacco ha una particolare predilezione per i romanzi che narrano le gesta del XVII secolo — quando la Polonia, apparentemente perduta, seppe trovare la forza per riportare splendide vittorie — perché la rievocazione del passato lo rincuora e gli infonde l'energia necessaria per sopportare il penoso presente. Ma questo non è l'unico motivo dello straordinario successo della trilogia di Sienkiewicz, che il pubblico apprezza anche per la sua ricca fantasia e per l'intensità drammatica.

Negli ultimi decenni del secolo XIX e nei primi quindici anni del XX, la vita culturale polacca si trasforma in seguito alla reazione contro il positivismo letterario e politico. Date le profonde modificazioni intervenute nel frattempo nella vita sociale (la nobiltà ha perso infatti i suoi antichi privilegi mentre inizia il processo di democratizzazione della società), la nuova generazione letteraria rivendica libertà artistica e intende sottrarsi alla tirannia di un utilitarismo che vorrebbe mettere l'arte all'esclusivo servizio di finalità sociali. Alcune correnti letterarie che in questo periodo emergono in altri paesi europei e soprattutto il simbolismo francese, esercitano un'intensa influenza sugli autori polacchi. Il movimento della « Giovane Polonia » si dichiara ostile in letteratura a ogni tendenza didascalica o moralizzante e a ogni concessione alla prosaica vita quotidiana, e sceglie come modello artistico la poesia del romantico Słowacki.

La giovane Polonia

La nuova svolta letteraria matura a Cracovia e cioè nella zona austriaca della Polonia, dove, alcuni decenni prima, era sorta una scuola storica che aveva respinto recisamente il messianesimo polacco. Organo della nuova poesia è la rivista letteraria di Cracovia *La vita* (*Życie*), fondata nel 1897, e diretta da Stanisław Przybyszewski (1868-1927), appassionato assertore del modernismo e avversario di ogni tendenza programmatica. Nella lirica e nella produzione drammatica Przybyszewski rivela una certa inclinazione al metafisico.

Il lirico piú importante della « Giovane Polonia », Kazimierz Tetmajer (1865-1940), impressionista e simbolista, si differenzia sí dai lirici della generazione precedente (Adam Asnyk, Marja Konopnicka e altri) nella scelta dei mezzi espressivi, ma non introduce elementi sostanzialmente nuovi. Particolarmente fertile è Jan Kasprowicz (1860-1926), che esprime in nuove forme liriche i conflitti interiori dell'uomo moderno, il suo scetticismo, la ricerca della fede e il senso del dolore universale. Nel ciclo *Il mondo in agonia* e nell'inno *Dio onnipotente*, uno dei piú importanti documenti della poesia simbolista della fine del secolo, creato sulla falsariga di un antico inno religioso, suoni e immagini si addensano in un possente concertato polifonico che riecheggia il lamento di milioni di uomini, la tragedia dell'umanità sofferente. L'opera di Kasprowicz si conclude nei toni delicatamente sfumati e nelle limpide immagini naturali del *Libro dei poveri*.

La lirica e il teatro, ai quali il periodo positivista aveva preferito il romanzo, tornano in onore con la « Giovane Polonia », benché il romanzo sia sempre intensamente coltivato. Nel campo della narrativa merita attenzione soprattutto Stefan Żeromski (1864-1925), autore dei *Senza tetto* (1900), romanzo che illustra con spietata precisione le ingiustizie e i soprusi della vita sociale dell'epoca. La tecnica rappresentativa di Żeromski non è obiettiva e documentaristica come quella dei naturalisti francesi; in essa il particolare epico si associa a un'elementare suggestione emotiva. Per descrivere gli aspetti cupi e terribili della vita dell'individuo e della società, l'autore ricorre a mezzi espressivi completamente nuovi. Il suo stile, ricco di elementi lirici, influirà in modo decisivo sulla prosa d'arte polacca. Le sue opere hanno anche potentemente contribuito allo sviluppo culturale della nazione. Il pessimismo, cosí frequente nelle opere di Żeromski, è dovuto all'insistente ricordo della fallita rivoluzione del 1863 e alla consapevolezza delle incessanti persecuzioni cui le autorità russe sottopongono i patrioti e i socialisti polacchi. Prima di Żeromski, nessuno scrittore polacco aveva presentato ai suoi contemporanei, e con tanta scarna evidenza, le miserie e le ingiustizie della società,

favorendo, con la sua denuncia, la diffusione di piú elevati ideali etici.

In netto contrasto con lo stile narrativo di Żeromski è il solenne flusso epico dei romanzi di Władysław Stanisław Reymont (1868-1925), altro grande narratore dell'epoca.

Strettamente legato alla letteratura a lui contemporanea, Wacław Berent (1873-1940) si serve dei piú svariati strumenti espressivi per rappresentare, nella prosa accuratamente stilizzata del romanzo *Necrosi* (1903), la decadenza della società. L'opera emerge come una delle piú pure e avvincenti illustrazioni della vita polacca sul finire del secolo XIX, ed è meno una satira o una protesta che una tagliente analisi di alcuni particolari aspetti della psicologia di quegli anni.

Un notevole drammaturgo legato al movimento della « Giovane Polonia » è Stanisław Wyspiański (1869-1907), che, sensibile agli stimoli delle letterature straniere e delle arti figurative nonché ai motivi popolari del suo paese, crea originali opere teatrali, dando vita al moderno dramma polacco. Legato, in quanto pittore, alla tradizione artistica di Cracovia, Wyspiański continua a ispirarsi a questa città anche per le sue rappresentazioni teatrali, che hanno per tema il passato e il futuro della Polonia. Egli si serve con rara abilità del linguaggio musicale e figurativo e sfrutta a fondo le possibilità espressive del teatro. Con il dramma fantastico-realistico *Le nozze* (1901) questo scrittore ha dato la sua opera piú convincente. I due primi atti seguono la tradizione dei « misteri » medioevali e del teatro delle marionette, ma nel terzo il dramma si fa tragedia di massa in cui l'icastico potere di simbolizzazione anticipa i moduli espressivi che saranno piú tardi caratteristici dell'espressionismo e dell'unanimismo. Nei drammi Wyspiański insiste significativamente sulla fatale debolezza della coscienza nazionale dei polacchi, e sul carattere illusorio della libertà di cui essi godono sotto il dominio straniero.

Fino a quando non risorgerà uno stato polacco, la direzione spirituale della nazione spetterà soprattutto ai poeti e agli scrittori che si dedicheranno volonterosamente a questo compito e anzi lo considereranno addirittura una missione, sacrificando a esso la possibilità di emergere sul piano internazionale e non di rado anche la propria libertà creativa. Lo stesso Żeromski esprimerà, a un certo momento, il desiderio di essere liberato dal peso di questa permanente responsabilità nazionale impostagli dalla coscienza stessa. Con la nascita della repubblica polacca indipendente (1918), la situazione cambierà e Żeromski potrà finalmente rivendicare il diritto degli scrittori polacchi a dedicarsi senza riserve alla letteratura nel senso piú autentico della parola. La sua invocazione verrà raccolta dai giovani poeti della rivista *Skamander*.

I due dopoguerra

La letteratura polacca del periodo compreso tra il 1918 e il 1939 rivela caratteristiche originali, e non si limita a procedere sulla via che il movimento della « Giovane Polonia » aveva indicato alla letteratura d'anteguerra. Significativo è il fatto che nel primo decennio prevalga ampiamente la poesia lirica. Man mano che il gruppo raccolto intorno alla rivista *Skamander* modifica le sue concezioni poetiche, variano anche i temi letterari. La nuova lirica si occupa ora soprattutto della complessa vita cittadina e degli aspetti sociali della civiltà della tecnica; in questa produzione sono evidenti i legami con il futurismo italiano, con il simbolismo russo e con la successiva poesia rivoluzionaria, col mondo di Verhaeren e di Walt Whitman. La ritmica del verso, le forme strofiche e la tecnica della rima si sviluppano ora in modo piú complesso e piú libero.

Nell'opera del poeta lirico Julian Tuwim (1894-1953), che assume ben presto la guida del gruppo dello *Skamander*, l'immediatezza dell'espressione si fonde con una prorompente forza lirica, dando vita a una raffinata tecnica artistica. Accanto a lui, tra i piú importanti lirici del gruppo emergono Antoni Słonimski (n. 1895) e Jan Lechoń (1899-1956). Leopold Staff (1878-1957), già scrittore della « Giovane Polonia » e autore di una lirica ancora ispirata a Norwid benché arricchita di sottili innovazioni formali e linguistiche, è lo scrittore che ha piú intensamente influenzato i giovani poeti del periodo tra le due guerre mondiali.

Tra i romanzieri figurano autori ancora piú anziani, come Żeromski e Berent. Negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale alcune scrittrici di talento rinnovano la forma del romanzo: ricordiamo Zofja Nałkowska (1885-1954) e Marja Dąbrowska (1892-1965), che in *Notti e giorni* (1932-1936) riprende la tecnica cronachistica. Molto originale per il suo modo di presentare gli eventi della guerra mondiale e anche per la fusione di elementi lirici e di particolari realistici, è Józef Wittlin (n. 1896), noto soprattutto per il romanzo *Il sale della terra* (1935). In generale nei due decenni successivi alla prima guerra mondiale sia il romanzo che il teatro polacco rimangono legati al realismo.

Come l'arte e la scienza, anche la letteratura dell'800 e dei primi anni del '900 vive un periodo di continuo e felice sviluppo, non interrotto da fasi di decadenza come era avvenuto ai tempi della dinastia sassone. Un'importante svolta si ha verso la fine del secolo XIX: la cultura polacca, e con essa anche la letteratura, incominciano a diffondersi in vasti strati sociali, fenomeno che è strettamente connesso con i mutamenti intervenuti nella struttura della società. Contemporaneamente comincia ad attenuarsi una delle piú antiche caratteristiche della letteratura polacca: la mancanza di figure secondarie intorno a grandi e isolate apparizioni. Nel periodo della « Giovane Polonia » e nei due decenni successivi alla prima guerra mondiale, la vita letteraria continua ininterrottamente a svilupparsi in estensione e in profondità.

La seconda guerra mondiale danneggia gravemente la vita culturale, costringendo molti degli scrittori piú noti ad abbandonare la patria. Dopo una breve permanenza a Londra il gruppo dello *Skamander* si riunirà negli Stati Uniti d'America. Il numero dei polacchi riparati all'estero dal 1939 in poi — volontariamente o per necessità — è assai superiore a quello delle precedenti ondate emigratorie. La diaspora degli scrittori e anche dei lettori impedisce comunque alla letteratura di continuare a evolversi sulle sue direttrici di fondo. Coloro che rimangono in Polonia cercano di mettere a frutto l'eredità delle precedenti generazioni, richiamandosi a esempio alle tradizioni letterarie nazionali-religiose del XIX secolo o alle innovazioni formali dei poeti dello *Skamander*. Majakovskij, il cui in-

flusso era già considerevole prima della guerra, rimane, anche nel dopoguerra, un modello molto imitato.

Come nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, anche dopo il 1945 la lirica torna a essere il genere letterario piú coltivato, grazie anche all'opera di alcuni poeti che avevano preso autorevolmente parte alle ricerche del gruppo dello *Skamander*: Julian Tuwim e Jarosław Iwaszkiewicz. Tuwim continuerà a perfezionare, fino alla sua morte, la maestria formale, la vivacità coloristica e la musicalità dei suoi versi, attingendo ampiamente ai moduli artistici di Majakovskij. Emigrato all'estero, egli comporrà, sotto il pungolo della nostalgia, il poema epico-lirico *Fiori polacchi* (1949), dedicato al destino della Polonia degli ultimi decenni, ai paesaggi e alle città della patria. Poche opere del dopoguerra hanno avuto in Polonia un successo cosí intenso.

Anche Władysław Broniewski (1898-1962) aveva fatto parte dello *Skamander*, ma se ne era separato ben presto. Dal 1945 in poi i suoi inni all'ideologia comunista hanno fatto di lui il contraltare di Tuwim, di cui tuttavia egli non possiede la maestria formale.

Per decreto dell' « Unione degli scrittori polacchi » il « realismo socialista » di tipo sovietico è diventato, dal gennaio del 1949, il credo estetico cui devono ispirarsi gli scrittori, i quali si sono trovati cosí di fronte al problema di adeguarsi o meno — e in quale misura — a questa perentoria direttiva. I temi prescelti dalla narrativa presentano, anche se assai deboli, i sintomi di una certa tendenza a deviare dal realismo socialista. Durante il « disgelo », iniziato nel 1954, si sono moltiplicati i tentativi di dare alla letteratura polacca orientamenti piú autonomi e di ripristinare i tradizionali legami con l'Europa occidentale. Dal 1956, soprattutto dopo gli avvenimenti del marzo e dell'ottobre, vi è stata un'evoluzione addirittura tumultuosa in questo senso. La letteratura della « protesta morale », di cui un esempio assai rappresentativo è la *Poesia per adulti* (1956) di Adam Ważyk (n. 1905), ha ampliato i suoi orizzonti formali e tematici. La libertà culturale, non certo illimitata, che i polacchi hanno saputo conquistare, ha portato a una totale svalutazione del primitivo realismo socialista, mentre nuove e svariate correnti sono riuscite a imporsi; tra queste l'umanesimo socialista, rappresentato da Kazimierz Brandys (n. 1916), che vuole dare espressione poetica al problema della responsabilità individuale nella collettività, nonché il liberalismo e l'esistenzialismo.

Rappresentanti della generazione piú anziana sono Marja Dąbrowska, che rimane legata alla tradizione del romanzo realistico polacco, Jan Parandowski (n. 1895) e infine Jarosław Iwaszkiewicz (n. 1894), che si ispira alla poesia contemporanea francese ed esercita un notevole influsso sui giovani scrittori. Jerzy Andrzejewski (n. 1909 e quindi appartenente alla generazione di mezzo) deve a Dostoevskij molti spunti e suggerimenti; con *Cenere e diamanti* (1948) egli ha creato il piú importante romanzo polacco del dopoguerra. Anche *Le porte del paradiso* (1960), la sua opera narrativa piú recente, formalmente assai bella, rivela chiaramente la particolare abilità con cui questo scrittore sa ricostruire ambienti e periodi della storia. Alla giovane generazione appartengono Marek Hłasko (n. 1934), un imitatore di Hemingway, Sławomir Mrożek (n. 1930); piú anziano è Stanisław

Dygat (n. 1914), il piú importante tra gli autori di opere satiriche e grottesche.

Dopo la seconda guerra mondiale la letteratura polacca ha prodotto una serie di opere importanti nel campo della saggistica e particolarmente della critica culturale e letteraria. In *Il barbaro nel giardino*, concepito nello stile diaristico del XIX secolo, Zbigniew Herbert (n. 1924), reduce da un viaggio in Italia e in Francia, affronta criticamente il problema della letteratura; a sua volta il sociologo Jan Strzelecki analizza, in *America inquieta* (1963), la situazione degli Stati Uniti, mentre Tadeusz Breza (n. 1905) descrive la Roma vaticana in un resoconto intitolato *La porta di bronzo* (1960), e Mieczysław Jastrun (n. 1903) in *Mito mediterraneo* risale alle fonti mediterranee della civiltà europea; nelle sue *Lettere alla signora Z.* (1959) il già citato Brandys critica infine aspramente la cultura della Polonia contemporanea. Anche Arthur Sandauer (n. 1913) — imitatore di Witold Gombrowicz (n. 1904), narratore esistenzialista emigrato nel 1939 — nel suo saggio *Senza tariffa preferenziale*, analizza criticamente la letteratura polacca. Al problema del teatro, e in particolare al dramma degli anni 1958-1960, ha dedicato un saggio Kazemierz Wyka (n. 1910), mentre nel volume *Inferni e Orfei* (1960) Zbigniew Bieńkowski (n. 1913) studia la letteratura dell'Europa occidentale e specialmente le correnti d'avanguardia. Molto successo hanno avuto i due volumi della raccolta di bozzetti intitolata *Linea e suono* (1959) che il poeta lirico Juljan Przyboś (n. 1909) ha dedicato ai problemi della poesia cui si riferisce anche una seconda raccolta, intitolata appunto *Il senso poetico* (1963).

La lirica polacca degli ultimi anni non è rimasta estranea alle nuove correnti internazionali. Rinunciando a una piatta imitazione delle precedenti scuole poetiche — quelle dello *Skamander* e dell'*Awangarda* — essa sta cercando vie proprie e si dimostra aperta ai moduli dell'espressionismo, del simbolismo e del surrealismo. La rapidità e la prontezza con cui le correnti letterarie straniere vengono accolte e assimilate, sembrano però dovute, piú ancora che all'adesione a questi stili artistici, al rifiuto delle forme estetiche troppo strettamente legate a presupposti ideologici.

Wilhelm Lettenbauer

LETTERATURA SORABA

I sorabi meridionali e settentrionali, ossia i vendi della bassa e alta Lusazia, sono due rami del gruppo slavo-orientale strettamente affini e dotati di una propria lingua letteraria. Le loro letterature sono state condizionate, fino ai nostri giorni, dagli stessi fattori, e cioè dai costumi prevalentemente contadini, dalla devozione alla fede e alla Chiesa, dalla « passività » storica di entrambi i popoli e infine dai moti per l'indipendenza iniziati soltanto nel secolo XIX.

Tra mondo germanico e slavo

Fino a oggi i sorabi non sono mai stati politicamente indipendenti. I loro territori fecero parte, per quasi quattrocento anni (anche se con qualche interruzione), del regno di Boemia, finché alla pace di Praga del 1635 non vennero ceduti dagli Asburgo al principe elettore di Sassonia in compenso dell'aiuto da lui prestato nella guerra dei trent'anni; duecento anni dopo, in seguito agli accordi intervenuti, al congresso di Vienna, tra Prussia e Sassonia, essi vennero divisi: alla Sassonia rimase una parte dell'alta Lusazia mentre il resto passò alla Prussia insieme a tutta la bassa Lusazia. L'assenza di un maturo sentimento politico, la ricorrente costrizione a partecipare, in campi sempre diversi, ai conflitti bellici delle case regnanti, la divisione linguistica e — da Lutero in poi — anche confessionale, la mancanza di una forte aristocrazia dotata di coscienza nazionale, sono i fattori che hanno non solo impedito, ma anzi addirittura soffocato sul nascere ogni tentativo di un autonomo sviluppo culturale.

Fin dagli albori del medioevo i sorabi furono circondati da popolazioni di lingua tedesca, e non poterono quindi instaurare scambi culturali con i cechi che, assai affini per origini, avrebbero potuto stimolare fra loro la nascita di una coscienza nazionale. Solo all'inizio del XVIII secolo, quando venne fondato a Praga il « Seminario sorabo » (un convitto per la formazione dei sacerdoti in cui cento anni piú tardi si sarebbe insediato il vivace circolo letterario « Serbowka »), la Lusazia riallacciò relazioni con la Boemia mentre tutta una schiera di eminenti scienziati, poeti e patrioti si formava nelle scuole di Praga. Da allora in poi i rapporti tra i due popoli rimasero sempre strettissimi e i cechi non mancarono mai, specie dopo le due

guerre mondiali, di sostenere i diritti politici e nazionali dei sorabi. Sebbene la componente religiosa abbia avuto piú tardi una funzione dominante nella letteratura soraba, non possediamo alcun monumento letterario dell'epoca della conversione al cristianesimo che, secondo l'opinione di alcuni ricercatori cechi, sarebbe avvenuta in due tempi: dapprima sotto l'impero moravo e poi sotto il vescovado di Meissen. Manca anche qualsiasi traccia di poesia profana (epica cavalleresca, *Minnesang* e poesia didascalico-allegorica del medioevo).

Gli abitanti delle due Lusazie incominciarono a partecipare alla vita letteraria solo al tempo dell'erudita letteratura latina dell'umanesimo; uomini come Joannes Benedicti Solfa (XVI secolo), Caspar Janitius (1550-1597), Joannes Rhagius Ästicampianus (XV secolo), Joannes Joannis Rhagius (1457-1520), Jacobus Janus (1530-1583), Joannes Bocatius (1569-1621), Caspar Peucer (1525-1602) e altri letterati si guadagnarono stima e considerazione anche al di fuori dei confini della loro patria. Non sempre tuttavia è possibile accertare la nazionalità di questi scrittori, dato che nelle città sorabe dell'epoca la componente tedesca era particolarmente forte.

Una letteratura in lingua volgare sorge tra i sorabi solo con la riforma che, seppure sostenuta in un primo tempo dall'aristocrazia di lingua tedesca, per guadagnare a sé il popolo, si serve, secondo le prescrizioni di Lutero, del sorabo nelle prediche, nella liturgia e nel canto chiesastico. Già nel 1548 Miklawš Jakubica, sorabo del sud, traduce il Nuovo Testamento; un quarto di secolo dopo, nella traduzione di Albinus Mollerus (1542-1625), appaiono il *Piccolo catechismo* di Lutero e il *Libro dei canti*. Alla fine del '500 segue la traduzione del catechismo di Wenceslaus Warichius (1564-1618), sorabo del nord, a cui si aggiungono il catechismo sorabo meridionale composto nel secolo XVII da Andreas Tharaeus (1569-1638) e una parafrasi settentrionale dei salmi penitenziali. La guerra dei trent'anni interrompe ogni ulteriore sviluppo, tanto che i sorabi settentrionali potranno ultimare solo all'inizio del '700 la loro traduzione della Bibbia, che verrà cosí ad aggiungersi a quella esemplare del Nuovo Testamento compiuta da Michał Frencel (1628-1706); nella bassa Lusazia questo compito toccherà addirittura a un tedesco, Gottlieb Fabricius (1679-1741). Riforma e controriforma promuoveranno infine una vivace letteratura polemica e apologetica.

Durante l'epoca barocca anche i sorabi acquistano coscienza dell'originaria parentela di tutte le stirpi slave; ne nasce un vivo interesse filologico che si concretizza nelle opere grammaticali e lessicali di Joannes Choinanus (Jan Chojnan, 1610-1664), sorabo meridionale; di Jurij Hawštyn Swětlik (Swótlik, 1650-1729), sorabo settentrionale, e di Jakub Ticinus (1656-1693). Nella Lusazia settentrionale, in parte cattolica e piú legata ai cechi sul piano geografico e confessionale, viene intrapreso il primo tentativo di introdurre nell'ortografia del sorabo, fino a quel momento modellata sul tedesco, i criteri ortografici del ceco. L'impresa fallisce per la resistenza dei protestanti; solo i cattolici, influenzati dal gesuita Ticinus, si atterranno a questa innovazione, il che accentuerà i già esistenti contrasti tra i due gruppi.

Nei primi decenni del secolo XVIII la vita culturale entra in un periodo d'intensa fioritura grazie alla felice attività dei « Collegi dei predicatori evangelici vendi », di Lipsia e di Wittenberg, la cui

funzione principale, oltre alla formazione di nuovi pastori, è quella di coltivare la lingua materna e la letteratura nazionale. L'opera del figlio di Michał Frencel, Abraham Frencel (1656-1740), un illuminista i cui scritti latini di carattere storico, filologico, geografico ed etnografico forniscono un contributo sostanziale all'approfondimento e all'ampliamento delle conoscenze sul popolo sorabo, segna il momento culminante di una nuova fase culturale cui non sono estranei gli influssi esercitati dal pietismo di Halle. La guerra dei sette anni (1756-1763) interrompe bruscamente questa fioritura. Invano gli eruditi tedeschi, con i loro scritti informativi, si sforzano di attirare sui sorabi l'attenzione del mondo culturale; invano il traduttore di Klopstock, Jurij Mjeń (Möhn, 1727-1785) esalta in esametri classici la bellezza della sua lingua; e invano suo figlio Rudolf Mjeń (1767-1843), il piú importante poeta sorabo prima di Zejlér, cerca con i suoi canti di suscitare il sentimento nazionale; l'eco di questi scritti rimane scarsa. L'unica importante opera letteraria della fine del secolo sarà la traduzione in sorabo meridionale dell'Antico Testamento (Jan Bjedrich Fryco, 1747-1819).

Il risveglio della coscienza etnica

Il « risorgimento sorabo » inizia solo al principio dell'800 sotto l'influsso del romanticismo: nasce una nuova poesia profana che accetta le forme e i contenuti della poesia popolare tramandata fino allora solo oralmente.

Il primo a levare la voce contro il paralizzante letargo nazionale è il falegname Jan Dejka (Deuka, Döcke, 1779-1853) che sul mensile *Sserszki Powedar a Kurier*, la prima rivista in lingua soraba, lancia la parola d'ordine del « risorgimento ». L'alta Lusazia ha con Handrij Zejlér (Seiler, 1804-1872) il suo primo poeta nazionale. Zejlér infonde un ardente sentimento patriottico nella sua lirica introspettiva; le ballate e le romanze rispecchiano anche il suo bonario umorismo e la gaia concezione della vita che hanno sempre aiutato il popolo sorabo a sopportare le difficili condizioni politiche ed economiche in cui spesso si è trovato a vivere.

Nella seconda metà del XIX secolo, la vita culturale si sviluppa sotto la guida di due eminenti eruditi, Jan Arnošt Smoler (Schmaler, 1816-1884) e Jan Pětr Jórdan (1818-1891), che con i loro studi filologici, con le ampie raccolte di canti popolari, e infine con la vivace attività giornalistica contribuiscono in modo decisivo alla fioritura della slavistica. Bautzen diviene un centro di ricerche slavistiche; vi vengono anche fondate l'associazione culturale *Maćica serbska* (1847) e la rivista scientifica *Časopis maćicy serbskeje*, che daranno un intenso contributo alla successiva evoluzione culturale e nazionale dei sorabi. L'attività della *Maćica* verrà piú tardi sostenuta da due complessi editoriali di entrambe le confessioni.

Tutto ciò è opera di Smoler; intorno a lui e alla *Maćica* fiorisce ben presto una vivace produzione scientifica e artistica. Grazie allo sviluppo degli studi storici, viene finalmente impostata la questione dell'origine e dello sviluppo della lingua e della letteratura sorabe; i piú importanti studiosi del problema sono gli storici della lette-

ratura Korla August Jenč (1828-1895) e Handrij Dučman (1837-1909). Jan Wjela-Radyserb (1822-1907), studioso di onomastica, e soprattutto il filologo Michał Hórnik (1833-1894) che succederà a Smoler nella direzione della *Maćica*, nonché Křesćan Bohuwěr Pful (1825-1889), riformatore dell'ortografia e quindi fondatore della moderna lingua letteraria. Altri letterati perfezionano con le loro opere poetiche gli strumenti del sorabo, rendendolo atto alle nuove esigenze artistiche; di particolare rilievo è, a questo proposito, la lirica misticheggiante della poetessa Herta Wićazec (Johanna Henriette Lehmann, 1819-1885).

Anche i sorabi meridionali sviluppano una vivace attività letteraria che si può seguire soprattutto nella rivista *Bramborski szerski zasznik*, diretta da Kito Šwjela (1836-1922). Stimolati dall'esempio dei loro fratelli del nord, i sorabi del sud fondano nel 1880 a Cottbus una filiale della *Maćica serbska*, rinunciando però ad adottare una riforma dell'ortografia, che essi attueranno solo nel 1903.

Nel XIX secolo fiorisce finalmente il sentimento nazionale, che si esprime contemporaneamente nel campo della poesia e in quello della ricerca filologica e storica. Da questo momento in poi lo sviluppo della cultura soraba segue un ritmo costante e regolare. Nel rivoluzionario 1848, come ricompensa per la loro fedeltà alla monarchia, i sorabi otterranno numerose concessioni politiche e culturali atte a garantire la conservazione dei loro caratteri nazionali. Nel 1904, con la partecipazione delle autorità ufficiali tedesche, verrà inaugurata a Bautzen la « Casa della cultura soraba » che svilupperà su basi sempre piú ampie l'attività della *Maćica*.

L'inserimento nella moderna civiltà letteraria

L'attività letteraria della nuova generazione, che verrà interrotta dalla prima guerra mondiale, si basa soprattutto sulla rivista *Łužica* (fondata nel 1882), sotto la direzione del filologo progressista Arnošt Muka (Mucke, 1854-1932); essa si propone il compito di far entrare le nuove correnti della cultura mondiale nella letteratura soraba liberandola dai residui di un nazionalismo romantico unilaterale e antiquato. Tra i poeti, l'unico che sotto l'influenza del neoromanticismo ceco osi rompere con il folclore arricchendo di nuovi motivi e di nuovi elementi la sua lirica fortemente emotiva e personale, è Jakub Bart-Čišinski (1856-1909). Seguono il suo esempio, ma con una certa esitazione, Jan Skala-Kukowski (1889-1945) che è il primo ad affrontare temi di carattere sociale; Jan Lajnert (Leinert, n. 1892), incline a una lirica mistica e intensamente emotiva, e Józef Nowak (n. 1895), autore di strofe appassionate. La maggior parte dei poeti continua tuttavia a coltivare una poesia d'occasione e una lirica meditativa servendosi spesso di metri antichi, oppure, come la poetessa Mina Witkojc (Wittka, n. 1893 nella bassa Lusazia), celebra in versi patriottici la bellezza del suo paese.

Mentre la poesia soraba reagisce, almeno in parte, alle diverse correnti letterarie europee, la prosa si limita a produrre brevi racconti sulla vita di villaggio, carichi di colore locale, narrazioni edificanti e *feuilletons*, o variazioni storico-romantiche, senza assumere

alcuna posizione e senza toccare neppure lontanamente i problemi del presente. Questo giudizio vale tanto per Jakub Lorenc-Zaleški (1874-1939) quanto per Marja Kubašec (n. 1890) e M. Romuald Domaška (1869-1945). Unica eccezione, le memorie di viaggio, realistiche e ricche di *humour*, del pittore Měrćin Nowak (Neumann, n. 1900). Gli stessi difetti presenta anche la produzione drammatica d'ispirazione quasi esclusivamente profana che, a parte i soggetti educativi, tratta soltanto temi storici.

Durante la tirannide hitleriana, la vita culturale soraba ha subito un duro colpo d'arresto, anzi è stata decisamente soffocata; dopo la fine della seconda guerra mondiale si sono invece realizzate condizioni favorevoli allo sviluppo di un'autonomia culturale che le due istituzioni create per la difesa della lingua, della letteratura e dello spirito nazionale — *Domowina* e *Institut za serbski ludospyt* — sono seriamente impegnate a promuovere. Il carattere della poesia soraba non ha però subito mutamenti degni di rilievo; come per il passato, la letteratura scientifica continua a costituire la componente fondamentale dell'attività culturale. Nelle opere di M. Kubašec, Korla Janak (n. 1891), Kurt Krjeńc (n. 1907) e Jurij Brězan (Briesan, n. 1916) ha fatto la sua comparsa il « realismo socialista ».

Elisabeth Pribić-Nonnenmacher

LETTERATURA CECA

Il popolo ceco fa parte del gruppo slavo-occidentale. Insediatosi nella Boemia centrale fin dal VI secolo, esso riuscí relativamente presto a unificare politicamente le altre stirpi slave stanziate nel paese, e a imporre a tutte il proprio nome e la propria signoria. La collocazione geografica di questo popolo (il piú occidentale tra tutti quelli slavi), la sua tradizione di autonomia statale di cui, in un primo tempo, fu depositaria la nobiltà, sotto la locale dinastia dei Přemyslidi, e che piú tardi passò anche nella coscienza popolare, la colonizzazione tedesca, il ruolo di Praga come centro scientifico e culturale, lo sviluppo economico conseguente all'espansione delle città e dell'industria mineraria, stimolarono la sua precoce evoluzione (come dimostrano i frequenti accenni della storiografia e della poesia piú antiche) e crearono inoltre condizioni favorevoli a un rapido sviluppo della lingua scritta e della letteratura.

Influssi occidentali

L'influsso che la liturgia e la letteratura slavo-ecclesiastica dell'impero moravo esercitarono sulla Boemia ebbe breve durata e scarsa diffusione geografica. Ancor prima del mille, lo sviluppo culturale del popolo ceco imboccò una strada completamente diversa e gravida di conseguenze per il futuro, in seguito alla sua unione con la Chiesa occidentale e con la cultura latina da un lato, e agli stretti rapporti che esso instaurò con la civiltà e la cultura tedesche dall'altro. Mentre le pratiche religiose e le ricerche erudite stimolavano la diffusione del latino, l'afflusso di nobili e borghesi tedeschi introduceva anche la lingua, i costumi e la poesia germanici negli ambienti nobiliari, nella corte e piú tardi anche nella borghesia cittadina. Alcuni re della dinastia dei Přemyslidi ospitarono con generoso mecenatismo numerosi cantori aulici e poeti tedeschi, e anzi il re Venceslao II poetò egli stesso nello stile e nella lingua del *Minnesang*. Gli stretti rapporti fecero sorgere uno spirito emulativo che contribuí nel XIV secolo a stimolare la prima fioritura della poesia ceca.

La letteratura ceca rivela, fin dai suoi inizi, un carattere decisamente «occidentale» ed è inoltre la prima letteratura slava in cui si sia sviluppata, oltre alla produzione di opere ecclesiastico-religiose,

anche una poesia profana. Tutto ciò è un frutto dell'influsso esercitato su di essa dal modello cavalleresco dell'antica poesia tedesca. I caratteri piú importanti della poesia ceca delle origini sono la disinvolta padronanza della lingua e del metro, lo spiccato senso della vita pratica e pubblica, nonché l'inclinazione al didascalismo morale e politico, cui piú tardi, col crescere dell'influenza della borghesia, si associa una non meno spiccata tendenza al realismo e alla satira.

Durante l'età aurea di Carlo IV (1346-1378), la tensione che cova segretamente tra cechi e tedeschi s'inasprisce ulteriormente. La crescente aspirazione dei cechi alla riforma della Chiesa aveva già determinato il sorgere della predica popolare e di una teologia laica; ora però il movimento ussita fa esplodere con forza elementare le tensioni nazionali e sociali. In questo movimento tornano a manifestarsi, sotto altra forma, le tendenze eticamente riformatrici che costituiscono un tratto tipico dello spirito ceco e ne caratterizzano le piú importanti espressioni culturali. Questa caratteristica compare in modo assai accentuato nelle opere dello scrittore ussita Petr Chelčický (1390?-1460), la cui dottrina etico-sociale diverrà il fondamento spirituale del movimento dei Fratelli boemi, e acquisterà fama e influenza mondiali con le importanti opere sulla riforma pedagogica di Jan Amos Comenio (Komenský, 1592-1670).

Piú tardi, nonostante il ritorno del paese al cattolicesimo, gli scrittori continueranno a richiamarsi alla tradizione ussita sia per ragioni di politica nazionale, sia per il riemergere delle tendenze riformistiche tipiche dello spirito ceco ed evidentissime tanto nei grandi spiriti, che inciteranno il popolo al «risveglio nazionale», quanto nella concezione della storia di un Palacký e nel «realismo critico» di un Masaryk.

La storia del popolo ceco è caratterizzata da un rapido succedersi di periodi di splendore e di crisi. Questa alternanza, congiuntamente alla debolezza della coscienza storica, contribuirà a rendere varia e contraddittoria l'interpretazione che i cechi forniranno piú tardi di sé stessi e della propria storia. Nonostante tali alti e bassi, lo sviluppo della loro cultura rimarrà sempre strettamente legato alle correnti spirituali dell'Occidente: già nel XIV secolo, sotto la casa di Lussemburgo e cioè sotto i successori di Giovanni di Lussemburgo (1310-1346), si faranno sentire forti influenze culturali francesi, mentre nei secoli della dominazione asburgica la cultura e la letteratura del paese s'ispireranno ai modelli tedeschi che, in tempi moderni, stimoleranno anche l'emancipazione nazionale. Nel secolo XIX, infine, la gamma delle influenze culturali si estenderà accogliendo, accanto agli elementi slavi e particolarmente russi, anche sollecitazioni provenienti da fonti latine e anglosassoni.

Leggende, cronache, satire

All'origine della letteratura boema sta la tradizione slavo-ecclesiastica. Dopo la morte di san Metodio (885), uno dei due fondatori dello slavo-ecclesiastico, e dopo la caduta dell'impero moravo, la Boemia diviene il centro della letteratura slavo-ecclesiastica che, dal 1032 in poi, si sviluppa specialmente nel convento di Sázava. Di questa

tradizione testimoniano, a esempio, le cosiddette *Leggende di Venceslao*, che ci sono pervenute soltanto nella versione russa e croata, e inoltre il piú antico canto liturgico slavo, il *Kyrie eleison* (*Hospodine pomiluj ny*). L'influsso della Chiesa latina sulla letteratura ceca inizia però assai presto. Se si prescinde dalla *Leggenda di Cristiano* (X secolo), la cui autenticità è dubbia, il piú importante documento dell'antica letteratura in latino è la *Chronica Bohemorum* di Cosma (1045-1125), decano di Praga. Quest'opera costituisce la prima testimonianza valida del mondo delle antiche leggende ceche, ed è una fonte storica importante, perché vi compare già un sentimento nazionale unito a un precoce «umanesimo ecclesiastico». Il suo stile rivela inoltre una notevole conoscenza dei classici.

La letteratura in lingua ceca inizia con liriche religiose e schiette leggende in versi, concepite per lo piú a imitazione della *Leggenda aurea* e giunte a noi purtroppo soltanto in frammenti (inizio del secolo XIV). La sicura padronanza del verso epico ceco — l'ottonario a rima baciata — e la raffinatezza del linguaggio poetico di queste opere, tradiscono una maturità che ci rimanda a una tradizione piú antica e cioè al XIII secolo.

Agli anni di Giovanni di Lussemburgo (1310-1346) risalgono due importanti poemi epici: l'*Alessandreide* (ca. 1310), libera imitazione e rielaborazione del poema latino di Gautier de Châtillon, che ci è pervenuta soltanto per un terzo, e un'originale imitazione del poema epico medio-alto-tedesco di Ulrich von Eschenbach, un poeta del tardo periodo aulico: nel suo impegno morale e nell'esaltazione della saggezza pratica e soprattutto politica, quest'opera esprime l'ideale di casta dell'alta nobiltà. Di poco posteriore è una cronaca in rima, la cosiddetta *Cronaca di Dalimil*, un'illustrazione della storia boema che si rifà a Cosma e ad altre fonti. Assai meno importante artisticamente dell'*Alessandreide*, questa cronaca rivela in compenso un netto orientamento xenofobo e ostile a ogni innovazione proveniente dall'estero; essa esalta l'antico spirito conservatore dei cechi ed è nata sicuramente negli ambienti della piccola nobiltà o dell'aristocrazia di provincia di cui esprime la fedeltà ai costumi dei padri e la preoccupazione di conservare il proprio posto nella società.

Sotto Carlo IV la Boemia vive il suo periodo aureo (la fondazione dell'università di Praga è del 1348), cui naturalmente si accompagna una rapida e rigogliosa fioritura dell'attività letteraria. Accanto alla popolare *Leggenda di Procopio*, la cosiddetta *Leggenda della grande Caterina* seduce per la bellezza dei suoi versi, in cui si nota uno spiccato senso della forma e una notevole padronanza dei mezzi espressivi; il misticismo religioso vi si associa a una raffinata sensibilità aulica. Vengono tradotti anche poemi aulici e canti epici di cantastorie tedeschi (tra cui il *Tristano* e il *Duca Ernesto*).

Il genere della «disputa», prediletto dal medioevo, viene utilizzato oltre che nella sfera religiosa (*Disputa dell'anima e del corpo*) anche nella sfera profana (*Disputa dell'acqua e del vino*) e, verso la fine del XIV secolo, dà vita alla riuscita satira sociale della *Disputa dello stalliere e dello studente*. Dalla scena del venditore di spezie delle rappresentazioni pasquali si sviluppa frattanto la vigorosa rappresentazione burlesca del *Medico ciarlatano* (metà del secolo XIV), mentre l'elemento borghese-cittadino viene apertamente preso di mira e rea-

listicamente descritto in satire in versi (*I dieci comandamenti*, *Satire sugli artigiani*). La *Satira dei calzolai* e la favola in versi *La volpe e la brocca* sono, nel loro genere, piccoli capolavori.

Accanto alla lirica d'amore d'ispirazione popolare, vengono anche coltivate le forme del *Minnesang* piú artisticamente elaborate (come l'« alba »), e la lirica goliardica.

Non meno notevoli sono le opere in prosa. Accanto al *Passionál*, grande raccolta di leggende sul modello dell'agiografia latina di Jacopo da Varagine, va ricordato un lungo dialogo in prosa tra l'innamorato deluso e la sfortuna (*Tkadleček*), dell'inizio del '400, opera interessante non solo perché direttamente derivata dal *Contadino di Boemia* di Johannes von Saaz, ma anche per i suoi pregi stilistici. Prima ancora della fine del XIV secolo, con Smil Flaška z Pardubic (1349-1403), compare un rappresentante della grande nobiltà, che in versi ben costruiti e formalmente perfetti difende gli interessi politici del suo ceto (specie nel *Nuovo consiglio*, 1394, in cui la vita delle corti principesche viene rappresentata sotto la forma di un parlamento di animali).

Anticipazioni della riforma

Già sotto Carlo IV, fa la sua apparizione il nuovo spirito riformatore che si esprime particolarmente nella predicazione quaresimale di potenti oratori e soprattutto di Jan Milíč (m. 1374). Esempio tipico degli interessi profani e della tendenza a interiorizzare la religione è l'opera compilatoria di un nobiluomo di campagna, Tomáš ze Štítného (anche Štítný, 1335?-1405), che pur non essendo teologo cerca di spiegare ai propri compaesani, nella lingua di ogni giorno, i difficili problemi della dottrina ecclesiastica.

L'opera di Jan Hus (1369?-1415), che verrà bruciato sul rogo come eretico, crea una situazione radicalmente nuova. Riformatore dell'ortografia, trascinante predicatore popolare, promotore del canto ecclesiastico ed estensore di scritti polemici e edificanti di carattere religioso (alcuni dei quali anche in volgare), Hus è uno dei grandi maestri della letteratura ceca di cui stimola potentemente lo sviluppo. Poiché le lotte e i tumulti del periodo ussita provocano un certo isolamento culturale della Boemia (considerata in questo periodo « terra di eretici »), l'influsso dell'umanesimo italiano giunge nel paese assai piú tardi che nei paesi vicini. In compenso, grazie al movimento ussita, la lingua nel '400 acquista una piú ampia diffusione e maggior validità letteraria. Le pressanti esigenze dell'epoca spingono gli scrittori a utilizzare prevalentemente la lingua « parlata » per le loro opere di educazione religiosa e di agitazione e polemica politico-religiosa. Anche le opere poetiche sono per lo piú appelli alla lotta, apologie della confessione religiosa dei loro autori e satire degli avversari. In questo periodo di riforma si sviluppa rigogliosamente il canto ecclesiastico (*Canzoniere di Jistebnice*), che influenzerà in seguito anche il canto ecclesiastico cattolico e piú tardi quello evangelico.

Tenendosi per lo piú lontano dai partiti in lotta, ma senza rinunciare qualche volta alla polemica diretta, il già ricordato Chelčický elabora, nel suo ritiro di campagna, le proprie teorie etiche e sociali. Fondate su una fantasiosa e libera interpretazione del cristianesimo primitivo, e incuranti dei dogmi, esse condannano l'uso della forza e affermano il principio della non resistenza al male, anticipando di secoli le idee di Tolstoj.

L'umanesimo

Quando la grande corrente spirituale dell'umanesimo raggiunge finalmente la Boemia, la corrente cattolica, piú cosmopolita, si dedica soprattutto alla poesia neolatina (Bohuslav z Lobkovic, 1462-1510), mentre i cosiddetti umanisti « patrioti » del gruppo moderatamente ussita degli « utraquisti » studiano i classici in primo luogo per perfezionare la lingua materna e nobilitarne lo stile (Viktorin Kornel ze Všehrd, 1460-1520). Fondendosi con la tradizione nazionale il pensiero umanistico darà luogo alla ricca produzione letteraria del secolo XVI che viene definito — non del tutto a ragione se si guarda al suo stile latinizzante — come l'« età aurea » della letteratura, oppure — dal nome del piú attivo tipografo del periodo — come l'« età di Veleslavín ». In quest'epoca nascono d'altra parte piú opere scientifiche, storiche ed enciclopediche che opere poetiche. Grande importanza ha la pubblicazione della *Cronaca boema* (1541) di Václav Hájek z Libočan (m. 1553), avvincente esposizione della storia nazionale (nonostante l'utilizzazione acritica delle fonti) che diverrà piú tardi una miniera di temi poetici. Nel frattempo l'introduzione della stampa favorisce il diffondersi, anche fra gli strati piú bassi della borghesia, del libro popolare di argomento profano, per lo piú di provenienza tedesca.

Sotto la pressione delle necessità pratiche l'« Unitas fratrum », movimento per la fratellanza universale sorto tra i seguaci di Chelčický, abbandona il suo atteggiamento ostile al mondo e alla cultura e si associa anch'esso alle correnti umanistiche, favorendo cosí lo sviluppo dell'organizzazione scolastica, della stampa e della storiografia. Il maggiore innovatore del movimento, il vescovo Jan Blahoslav (1523-1571), saprà associare l'ideale riformista di fratellanza universale con l'ideale umanistico di armonica formazione culturale e difenderà l'umanesimo contro i « nemici delle muse », rinnovando il canto ecclesiastico e l'arte della predica. Con la sua traduzione del Nuovo Testamento, Blahoslav darà l'avvio all'eminente attività letteraria e alle numerose traduzioni del movimento che, tra il 1579 e il 1593, stamperà clandestinamente la *Bibbia dei fratelli* (chiamata anche la *Bibbia di Kralitz*), uno dei piú notevoli monumenti della letteratura ceca.

La letteratura vera e propria continua intanto a occuparsi dei problemi di maggiore attualità e questa sua aderenza al tempo si rivela non soltanto nelle opere poetiche espressamente dedicate al presente, ma anche in opere allegoriche e satirico-moralistiche sia in versi che in prosa (M. Dačický, L. Rvačovský, S. Lomnický). Una certa notorietà raggiunge con i suoi drammi di argomento biblico Pavol Kyrmezer (m. 1589), slovacco di nascita ma boemo di adozione.

L'età barocca

Dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620), con cui gli Asburgo riescono ad annientare i protestanti in rivolta, e sotto la pressione della

controriforma, la lingua e la letteratura ceche entrano in un periodo di decadenza. L'ordine dei gesuiti assume la direzione dell'organizzazione scolastica e della censura. Ussiti e protestanti luterani vengono perseguitati e molti tra i piú importanti esponenti della cultura ceca sono costretti a rifugiarsi all'estero, dove proseguono la loro opera in condizioni sempre molto difficili. Questa sorte tocca a esempio a Pavel Stránský (1583-1637). L'esponente forse piú importante dello spirito ceco, l'ultimo vescovo dei Fratelli boemi, Jan Amos Comenio, crea proprio all'estero la maggior parte della sua opera che, grazie a un'estrema tensione dell'intelligenza, supera i condizionamenti dell'epoca in un tentativo di barocca armonizzazione della religiosità medioevale con la moderna aspirazione all'universalismo culturale; in essa si affacciano idee pedagogiche anticipatrici. Comenio deve la sua fama anche all'attività di letterato barocco (sua è l'allegoria *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, 1631).

In patria però la ricca architettura barocca ecclesiastica e di corte non ha corrispettivi letterari. Opere edificanti, prediche e leggende portano bensí elementi stilistici barocchi a contatto del popolo — che del resto assimila e trasforma anche forme della letteratura profana e della musica barocche — ma un tono veramente nuovo si avverte (spesso sotto l'influsso tedesco) soltanto nella lirica religiosa (B. Bridel, F. Kadlinský). Sebbene intensamente coltivato, anche il dramma didascalico dei gesuiti non lascia tracce di rilievo. Alle cure sempre piú sollecite che gli eruditi dedicano alla lingua, fanno riscontro la crescente decadenza del linguaggio letterario e il corrompersi del senso spontaneo della lingua, che alla fine sopravviverà soltanto nelle regioni di campagna.

Il sentimento patriottico favorirà piú tardi lo sviluppo degli studi storici, rafforzando la coscienza di appartenere al ceppo slavo. I primi sintomi di questo rinnovamento si avvertono già nel '600, ma il loro sviluppo si rivelerà clamorosamente cento anni dopo e cioè all'epoca del « risorgimento », in condizioni ormai piú favorevoli. Tra i precursori citiamo il gesuita Bohuslav Balbín (m. 1688), insigne erudito e ardente patriota, che nella sua *Dissertatio* non solo difende la lingua « slava », ma cerca anche di rafforzare la coscienza nazionale dei cechi in una vasta serie di opere storiche in latino.

Il grande, autentico patrimonio della poesia ceca (e cioè i canti d'amore, i canti nuziali, le fiabe, le leggende, le satire di costume e di scherno, le rappresentazioni natalizie e il teatro delle marionette) viene però coltivato, in questo periodo, esclusivamente dal popolo, che lo conserva e lo arricchisce.

Nel frattempo l'aristocrazia del paese si è talmente allontanata dallo spirito nazionale (assimilando anche la lingua e la cultura tedesca), che persino Josef Dobrovský (1753-1829), fondatore della filologia slava e uno dei grandi animatori del sentimento nazionale, non crede piú, almeno in un primo tempo, al futuro della sua lingua. L'osservatore moderno è tanto piú colpito da questo fenomeno in quanto lo spirito ceco, nel corso di due o tre generazioni, e cioè dal 1780 circa al 1848, ha saputo ovviare ai regressi e alle perdite del passato e raggiungere gli altri popoli nello sviluppo linguistico, letterario e culturale. All'origine di questo rapido recupero nazionale stanno molti fattori interni ed esterni: in primo luogo lo spirito dell'illuminismo e della critica storica, che elabora nuove interpretazioni della storia; in secondo luogo le rifome statali, che conferiscono un peso maggiore alle masse popolari e una nuova importanza al problema dell'educazione del popolo; infine le tendenze centralizzanti e germanizzanti del governo asburgico, che suscitano la resistenza dell'aristocrazia e degli intellettuali. Le tendenze patriottiche e gli ideali slavofili già presenti nell'epoca barocca acquistano ora un contenuto concreto e un indirizzo decisamente progressista.

Rinascita nazionale

La nuova epoca si apre con una fioritura di studi critico-scientifici sulla storia. Dobrovský è un grande pioniere degli studi sulla lingua, sulla prosodia e sulla letteratura piú antica. In un primo tempo la lirica rimane appannaggio di circoli ristretti (A. J. Puchmajer e il suo circolo), ma ciò non impedisce il sorgere di una poesia profana, che s'ispira alla moda anacreontica e rococò della letteratura tedesca. Si attua cosí un primo riaccostamento alla nuova poesia europea.

Successivamente l'ideale formale del classicismo tedesco si associa al culto della tradizione nazionale e del suo carattere slavo, dando luogo a un originale composto che comunque contribuisce ad accelerare la rinascita (*obrození*) della letteratura ceca. Stimolato dalle concezioni herderiane sui popoli slavi, dalle aspirazioni dei tedeschi e dal loro culto per l'antica Germania, lo slovacco Ján Kollár (1793-1852) dedica un poema alla nazione slava (*Slávy dcera*, 1824) e crea piú tardi (1837) un suo programma panslavista, imperniato sull'idea di una « comunità » culturale tra gli slavi. Frattanto Joseph Jungmann (1773-1847) pubblica il piú importante dizionario della lingua ceca (1834-1839). L'opera di questo importante filologo e traduttore inizia il moderno ceco letterario. František Ladislav Čelakovský (1799-1852) raccoglie canti popolari e proverbi slavi che pubblica, rielaborandone la forma poetica, nel 1829 e nel 1839. I falsi di Václav Hanka (1791-1861), e cioè i *Manoscritti di Králové Dvor e di Zelená Hora*, che l'autore spaccia come monumenti letterari cechi dei tempi eroici, si spiegano in base agli influssi dello spirito romantico e delle sue concezioni sulla letteratura nazionale-popolare, e sono in effetti imitazioni dell'*Ossian* di Macpherson. Essi vengono accolti con entusiasmo e per smascherarne la falsificazione ci vorrà una dura battaglia, che si concluderà definitivamente solo dopo il 1875. Lo storico František Palacký (1798-1876) — che guiderà per decenni le battaglie politiche dei suoi compatrioti — e lo studioso di antichità slave Pavel Joseph Šafařík (1795-1861), sebbene educati alla scuola del formalismo classicista, diverranno gli esponenti di una concezione romanticheggiante della storiografia e dell'archeologia.

Vie del tutto personali e nuove segue il piú importante rappresentante del romanticismo ceco, Karel H. Mácha (1810-1836), poco conosciuto in vita ma destinato a esercitare, qualche decennio piú tardi, un forte influsso culturale. Appassionato individualista, Mácha si ispira a Byron e al romanticismo polacco. Il suo capolavoro è il racconto in versi *Maggio* (*Máj*), romantica storia di un brigante in cui, con una profondità di pensiero e una potenza espressiva non

ancora raggiunte nella letteratura ceca (la visione del nulla nel momento della morte del protagonista è un brano poetico indimenticabile), l'autore dà sfogo alla sua intensa sete di vita e al suo ardente amor di patria.

Quando scoppia la rivoluzione del 1848, grazie a uno sviluppo rapidissimo svoltosi nel corso di appena due generazioni, il popolo ceco ha già messo le basi della letteratura e della poesia moderne nonché la prima pietra del dramma moderno (Václav Klicpera e Josef Tyl) e della critica letteraria. Coronamento e sintesi degli sforzi tesi verso un armonico ideale d'arte si possono considerare due opere, che diventeranno dei classici della letteratura ceca: le ballate e le leggende di Karel J. Erben (1811-1870), e il romanzo *La nonna* (*Babička*) apparso nel 1855 a opera della scrittrice Božena Němcová (1820-1862).

Inversione di tendenze

Dopo il 1848 inizia un periodo di delusioni. Il duro risveglio e il distacco dai sogni del passato facilitano la nascita di un nuovo interesse per i problemi concreti, politici e sociali, del presente. Questo capovolgimento si annuncia nelle satire politiche di Karel Havlíček-Borovský (1821-1856). Come nelle altre provincie dell'Austria-Ungheria, anche in Boemia la politica di Vienna dopo il 1848 non favorisce lo sviluppo di una letteratura nazionale. Le tendenze all'autonomia culturale riusciranno a imporsi solo negli anni sessanta, con la nascita del movimento « Máj » che s'ispira all'opera di Mácha. Gli orientamenti nazionali si avvertono chiaramente nella multiforme opera di Jan Neruda (1834-1891), figura centrale della letteratura ceca di questo periodo, e autore di rappresentazioni umoristiche sulla vita della piccola borghesia di Praga (*Storie di piccoli uomini*), nonché di una lirica che s'ispira, oltre che a sentimenti intimi e personali, anche a intuizioni cosmiche e universali, e infine di numerosi scritti critici e giornalistici.

Il crescente interesse per le questioni politiche e sociali si rispecchia nella narrativa in cui appaiono sempre piú frequentemente descrizioni della vita dei minatori, degli operai e di altri ambienti sociali (Karolina Světlá, 1830-1899, Gustav Pfleger-Moravský, 1833-1875 e Vojtěch Šmilovský, 1837-1883).

Il movimento dei « Giovani cechi » e i suoi rapporti con il liberalismo borghese tedesco favoriscono la nascita della cosiddetta scuola « Ruch » (l'almanacco *Ruch* appare nel 1868), in cui l'esame critico e appassionato dei problemi del presente viene sostituito da un'ideologia nazionalista volta all'esaltazione del passato nazionale, e da una concezione panslavista che dà ora maggior posto agli slavi del sud. Persino le questioni sociali vengono trattate sotto l'aspetto nazionale: l'intonazione diviene patetica, come dimostrano a esempio i racconti in versi e la lirica di Svatopluk Čech (*I canti di uno schiavo*, 1895). Questo nuovo orientamento suscita d'altra parte l'impulso decisivo alla formazione del romanzo storico, che proietta nel passato le aspirazioni nazionali del presente. In questo genere non mancano opere di un certo rilievo sia per i vivaci movimenti di massa sia per il forte colorito storico, ma la produzione narrativa si presenta nel

Inyat Khān morente. *Miniatura Mogol del 1618. Oxford, Bodleian Library.*

complesso debole per l'insufficiente caratterizzazione psicologica dei personaggi, oppure, come in Zikmund Winter (1846-1912), per l'eccesso del particolare storico-culturale che sopraffà la visione d'insieme. Sempre a proposito del romanzo storico va ricordata l'ampia opera narrativa di Alois Jirásek (1851-1930) che, in singoli romanzi o in grandi cicli narrativi, illustra il periodo che va dalla rivolta ussita al « risorgimento ».

Anche il romanzo di vita contadina è frutto di un analogo atteggiamento culturale, che ispira sia le illustrazioni un po' partigiane di Teréza Nováková (1853-1912), sia i numerosi volumi della cronaca della Boemia meridionale (*Naši*) di Josef Holeček (1853-1929).

Il gruppo « Lumír »

Nel 1877 l'importante poeta lirico Josef Václav Sládek (1845-1912), formatosi alla scuola « Ruch », assume la direzione della rivista *Lumír*. Il gruppo « Lumír », cosí chiamato dal nome della rivista, ha concezioni cosmopolite che superano i ristretti confini nazionali, e riesce cosí a sottrarsi all'influenza tedesca cui soggiace, in questo periodo, la cultura ceca. L'interesse e l'ambizione dei suoi piú importanti esponenti, Julius Zeyer (1841-1901) e Jaroslav Vrchlický (1853-1912), sono rivolti infatti alla letteratura mondiale; Vrchlický soprattutto con le sue magistrali traduzioni fa conoscere ai compatrioti molti capolavori stranieri. Nella scelta delle opere da tradurre e nella sua vastissima produzione lirica, epica e drammatica, Vrchlický dimostra d'interessarsi ai problemi dell'umanità intera e alle grandi questioni del destino storico dei popoli (i *Brani di un'epopea* nascono nel 1886, su imitazione di Victor Hugo).

L'azione del gruppo « Lumír » favorisce un ampio processo di assimilazione delle forme straniere, a scapito del contenuto che spesso scompare dietro un puro virtuosismo decorativo. Merito principale del gruppo è di avere considerevolmente ampliato l'orizzonte della cultura boema e arricchito i suoi mezzi di rappresentazione e di espressione poetica.

Negli anni '80, quando incomincia ad affermarsi il « realismo critico » di Masaryk, la letteratura presta nuovamente attenzione agli urgenti problemi del presente. Lo stesso Masaryk indica agli scrittori i grandi esempi delle contemporanee letterature inglese e russa, e auspica la nascita del romanzo realistico sociale ceco. Gli autori che dopo di lui si dedicano a questo tipo di romanzo non riescono però a liberarsi dalla teoria dell'ambiente sociale, e cioè a oltrepassare il naturalismo zoliano e il determinismo narrativo; essi si lasciano cosí superare dagli autori dei romanzi storici. Le loro opere mancano spesso di una struttura articolata (M. Šimáček), oppure — come nei naturalisti — sacrificano la rappresentazione dello sviluppo individuale dell'uomo alla descrizione dell'ambiente sociale (J. Šlejhar e V. Mrštík). Soltanto Karel M. Čapek-Chod (1860-1927), che, come Neruda e altri prosatori, si è educato alla scuola del giornalismo, riesce a fondere nelle sue opere una straordinaria conoscenza degli uomini e della realtà con le creazioni di una fantasia a tratti decisamente volta al grottesco.

Il Novecento

Come per altre letterature slave, anche per quella ceca l'inizio dell'età « moderna » si colloca dopo il 1890. A questo avvio del modernismo letterario contribuiscono assai poco gli esponenti tipici del decadentismo, come J. Karásek z Lvovic, perché la nuova generazione è contraria sia all'ideale di un'arte puramente formale ed estetizzante sia alle imposizioni dei programmi extraletterari.

La critica e la saggistica hanno in Xaver František Šalda (1867-1937) il loro piú insigne rappresentante. Josef Machar (1864-1942) compone i suoi versi d'ispirazione sociale attingendo allo storicismo critico, cui guarda anche Petr Bezruč (pseud. di Vladimir Vašek, 1867-1958) nei *Canti di Slesia*. La poesia è finalmente libera di spaziare nella natura, nella società e nel cosmo senza costrizioni. Con la sua personalissima lirica, spesso in versi liberi, Antonín Sova (1864-1928) segna uno dei momenti piú alti della poesia ceca. Accanto a lui, molto influenzato dall'impressionismo e dal simbolismo nonché dagli ideali della rivoluzione socialista, ricordiamo Otokar Březina (1868-1929), notevole per il ritmo calmo e solenne dei suoi canti, quasi inni mistici, e per la ricchezza delle immagini.

La corrente letteraria che s'ispira a questi autori si sviluppa pienamente solo a partire dal 1918, dopo la nascita della nuova repubblica cecoslovacca. La sua poesia è caratterizzata da un'ampia gamma emotiva; di essa ci sorprende soprattutto il profondo legame con la natura e l'esuberanza vitale (Otakar Theer e Fráňa Šrámek); non vi mancano neppure tendenze social-rivoluzionarie (Stanislav Neumann). Březina influenzerà specialmente la lirica cattolica (Jakub Deml, Jarozlav Durych). Autentico talento e appassionata dedizione alle cose e agli uomini caratterizzano la poesia di Jiří Wolker (1900-1924), precursore della poesia proletaria.

La prosa e il teatro stentano a tenere il passo con la lirica. Alcune scrittrici (Ružena Svobodová, Božena Benešová e Anna Tilschová) si dedicano al romanzo sociale auspicato da Masaryk. Con le opere che Marie Majerová e Ivan Olbracht creano in questi decenni, fa il suo ingresso nella letteratura ceca il romanzo proletario. Pubblicato nel 1921 *Il buon soldato Švejk*, di Jaroslav Hašek (1883-1923), ottiene una notorietà internazionale ed emerge tra le opere narrative che s'ispirano alla prima guerra mondiale.

Maggior successo del romanzo ottengono, nel periodo tra le due guerre, il racconto e la novella, cui si dedicano molti degli autori citati. Un cenno particolare merita Karel Čapek (1890-1938), che emerge in campo internazionale con romanzi e drammi abilmente costruiti sia sul piano tecnico che su quello concettuale. Čapek scriverà anche importanti racconti brevi. Perfino negli anni in cui si addensa la minaccia dell'occupazione tedesca, la lirica continua a prevalere sulla prosa e sul teatro. La contrapposizione tra cosiddetto « poetismo » e arte di tendenza sociale, corrente negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, non illustra però adeguatamente la molteplicità degli orientamenti operanti sia sul piano tematico che su quello formale. L'arte di tendenza non è infatti sempre e necessariamente legata alla tradizione, né l'orientamento opposto è costantemente accompagnato dallo sperimentalismo formale e da innovazioni

stilistiche. Le due posizioni, in effetti, si fondono spesso, come dimostrano a esempio la lirica di Josef Hora (1891-1945), Jaroslav Seifert o di Vítěslav Nezval (1900-1958) (fantasioso scrittore che, anche nella produzione piú recente, ha confermato la vivacità e l'acutezza della sua immaginazione) e infine la prosa surrealistica di Vladislav Vančura (1891-1942).

Nuove tendenze

L'occupazione tedesca blocca ogni possibilità di libera creazione artistica per gli scrittori cechi che, tre anni dopo la liberazione, si troveranno nuovamente a dover fronteggiare la difficile situazione creata dal colpo di stato comunista del febbraio 1948. Molti di essi dovranno rassegnarsi a tacere o a passare in secondo piano. Le nuove opere letterarie imitano nei contenuti, negli orientamenti artistici e nella forma, i modelli sovietici del « realismo socialista ». Frutto di questo processo di assimilazione è la maggior parte della lirica politico-programmatica che in parte imita Majakovskij, oppure, nel campo della prosa, il cosiddetto romanzo « di produzione ». Tra i vecchi scrittori Nezval è forse l'unico che riesca a conservare intatto il suo prestigio. Frattanto però si fanno avanti numerosi poeti lirici (V. Závada e soprattutto F. Hrubín) che la critica ufficiale distingue a seconda della loro appartenenza al « tipo elementare » o al « tipo costruttivo ».

Dopo il 1956 si riaccende un certo interesse per le esperienze interiori (O. Mikulášek), che si esprime nel maggior ritegno espressivo e nell'impiego di strumenti stilistici piú moderni. Nella prosa l'evoluzione è analoga. Mentre prima del 1956 dominava la tematica della costruzione del socialismo (V. Rezáč, M. Pujmanová), dopo il « disgelo » gli scrittori attingono i loro soggetti letterari anche dalla storia del periodo ussita (M.V. Kratochvíl), della controriforma (V. Kaplický) o dell'era dei fondatori della nazione (V. Neff) e infine, e anzi in modo particolarmente abbondante, dal difficile e tormentato periodo dell'occupazione nazista (Otčenášek) oppure dalla problematica rivoluzionaria (Březovský). L'ultima generazione di narratori (J. Smetanová, V. Vávra) s'ispira a Čechov, Čapek e ad altri autori e si sforza di ritrarre la realtà quotidiana senza sentimentalismo e indulgenze patetiche. La narrativa ceca contemporanea si dimostra spesso assai piú matura e artisticamente evoluta nei racconti, nei bozzetti e nelle storie brevi che non nel romanzo.

Alois Schmaus

LETTERATURA SLOVACCA

Dal punto di vista linguistico i cechi e gli slovacchi sono sempre stati talmente affini che ci si può chiedere come mai non si siano fusi etnicamente, o, per lo meno, non abbiano prodotto una lingua letteraria e una letteratura comuni. La domanda è tanto piú legittima in quanto il cosiddetto « ceco della Bibbia » (*biblíčtina*) è rimasto per secoli la lingua ecclesiastica e letteraria della componente luterana, quantitativamente non indifferente, della popolazione slovacca (della quale oggi essa rappresenta circa un quinto).

Un popolo senza stato

Se questa fusione non si è verificata e se anzi si è formato un particolare popolo slovacco, fornito di una sua spiccata coscienza nazionale nonché di una lingua letteraria e di una letteratura proprie, lo si deve soprattutto alle grandissime differenze esistenti nelle condizioni politico-sociali che hanno condizionato lo sviluppo dei due popoli. Dopo la caduta dell'impero moravo, nel X secolo, il territorio occupato dagli slovacchi, per lungo tempo conosciuto con il nome di « Ungheria superiore », venne incorporato nello stato magiaro di cui esso condivise il destino per circa un millennio e a cui rimase legato — fatto assai importante — anche al tempo dell'occupazione turca e sotto gli Asburgo, cioè fino alla fondazione della Repubblica Cecoslovacca (1918). La separazione politico-statale spiega in buona parte anche le differenze di sviluppo linguistico e culturale dei due paesi. In contrasto con i cechi, nei quali la dinastia e la spiccata consapevolezza nazionale dell'aristocrazia introducono assai presto la coscienza di una propria personalità politica (diffusa poi dal movimento ussita tra gli strati piú vasti della popolazione), gli slovacchi non poterono sviluppare, nel corso di tutta la loro storia, una coscienza autonoma. La nobiltà, unita soltanto dalla consapevolezza della propria casta e dai privilegi a essa legati, si considerò sempre come parte della *Natio hungarica* estraniandosi progressivamente dallo spirito del proprio popolo. La successione degli Asburgo al trono di Boemia e di Ungheria non modificò granché le differenze di sviluppo dei due popoli (unica eccezione fu che ai non cattolici d'Ungheria venne riservata una maggiore libertà), finché l'equiparazione tra Austria e Un-

gheria (1867) sembrò suggellare definitivamente il corso degli eventi.

Tuttavia, quando nel secolo XIX il battagliero nazionalismo magiaro tentò di assorbire anche culturalmente le minoranze alloglotte, sottoponendo la borghesia e gli intellettuali slovacchi a una pressione crescente, il processo di unificazione linguistica e culturale degli slovacchi era ormai andato tanto avanti che la popolazione riuscí, nonostante alcune gravi battute d'arresto, a resistere e a bloccare questa spinta. Nella lotta per l'autoaffermazione nazionale, la letteratura svolse una funzione importantissima.

Entrando a far parte della repubblica cecoslovacca (1918), gli slovacchi videro sparire molti degli ostacoli che avevano impedito il libero uso della loro lingua e il libero sviluppo della loro letteratura. Non essendo però stata accolta la loro richiesta di una piú completa indipendenza politica, sorsero nuove tensioni.

Il ricordo dell'antica autonomia statale e culturale (l'impero moravo, l'attività in terra slovacca degli apostoli slavi Cirillo e Metodio) svaní completamente dalla coscienza popolare nei secoli successivi, e fu risvegliato soltanto dalle opere degli eruditi e dei letterati. Durante la prima metà del XIX secolo, in connessione con il diffondersi delle idee panslaviste, questo ricordo dell'antico passato influenzò principalmente i ceti colti, senza tuttavia riuscire a creare una vera e propria tradizione.

Maggiore importanza per lo sviluppo della coscienza nazionale ebbe la tradizione poetica popolare fondata oltre che sulle leggende del re Mattia Corvino (1458-1490) e sui canti storici ispirati dalle lotte contro i turchi, anche e specialmente sulle ballate dei briganti (la piú nota è quella di Jánošik, l'alfiere della giustizia sociale). Aggiungiamo che l'elemento contadino e i costumi agresti hanno dato una impronta particolare, viva ancor oggi, al carattere di questo popolo (il che spiega il grande interesse dimostrato dalla sua letteratura per le rappresentazioni di vita contadina), e che l'aristocrazia e la borghesia slovacche hanno dovuto resistere, per tutto il secolo XIX, alle pressioni ungheresi tendenti alla loro assimilazione e denazionalizzazione (il che spiega la frequenza con cui, nelle opere di questo periodo, compare la figura del rinnegato nazionale, l'*odrodilec*).

Questi i temi che ricorrono piú frequentemente nella letteratura slovacca. Tra i movimenti spirituali che contribuirono in modo decisivo a determinare lo sviluppo letterario vanno ricordati, oltre la riforma (che ebbe come conseguenza l'instaurazione di stretti legami con le università tedesche di Wittenberg, Halle, Jena, e piú tardi soprattutto con il movimento pietista di Halle e con quello di A. H. Francke), il giuseppinismo, il romanticismo tedesco, lo storicismo hegeliano, il panslavismo e i rapporti con gli altri popoli slavi, in ispecie con i cechi e i russi.

Formazione della lingua letteraria

Il cammino verso il definitivo consolidamento del proprio carattere nazionale e della propria lingua letteraria fu particolarmente duro e difficile per gli slovacchi. Come in tutto il regno di santo Stefano, anche in Slovacchia il latino rimase, fino in età moderna avanzata, la lingua della Chiesa, della burocrazia e della letteratura. Alla fine del secolo XIV anche il ceco cominciò a diffondersi nel paese, favorito in questa sua penetrazione dal movimento ussita e dall'attrazione esercitata dall'università di Praga sugli studenti slovacchi. Con la riforma, la lingua della *Bibbia di Kralitz*, il «ceco della Bibbia», divenne lingua ecclesiastica e letteraria degli slovacchi luterani e fu parzialmente adottato, per lo meno in letteratura, anche dai cattolici. Grazie alla comune lingua letteraria, non raramente scrittori protestanti slovacchi esercitarono le lettere in Boemia e in Moravia (J. Silván, P. Kyrmezer, l'umanista M. Rakovský) e, reciprocamente, «esuli» cechi (J. Jakobéus), costretti a fuggire dalla patria a causa delle persecuzioni religiose, svolsero la loro attività letteraria in territorio slovacco.

Una letteratura profana, per lo piú dedicata a temi di politica statale (M. Rakovský nel XVI secolo), spesso già chiaramente impegnata ad analizzare le condizioni della Slovacchia e non priva di una nota patriottica (J. Jakobéus, secolo XVII) sorse soltanto con il diffondersi dell'umanesimo, e per giunta (almeno in un primo momento) unicamente in latino.

La riforma determinò anche in Slovacchia una ricca fioritura del canto ecclesiastico. La raccolta dei canti di Chiesa *Cithara Sanctorum* (1636) dello slesiano Jiří Třanovský (latinizzato in Tranoscius, 1592-1637) divenne, date anche le molte riedizioni che se ne fecero, un libro assai popolare e contemporaneamente un testo di dottrina poetica. La raccolta contiene prevalentemente canti di origine ceca; col passare del tempo vi sono stati introdotti numerosi elementi barocchi. La imitò, poco dopo, una raccolta cattolica, che uscí nel 1655. La poesia religiosa ebbe tuttavia uno sviluppo moderato.

L'influenza della controriforma rafforzò nella letteratura religiosa non solo l'elemento barocco ma anche quello popolare, promuovendo un graduale processo di slovacchizzazione della lingua («slovacco dei gesuiti»). Poiché la poesia religiosa assunse col tempo tratti sempre piú marcatamente eruditi, tra le opere della letteratura di devozione incominciarono a figurare con sempre maggior frequenza anche resoconti e cronache sugli eventi del tempo, come dimostrano gli scritti di Peter Benický (1603-1664) o quelli del francescano Hugolin Gavlovič (1712-1787). La vita slovacca del tempo venne illustrata soprattutto in memorie, diari e descrizioni di viaggi; citiamo il resoconto in versi che Štefan Pilárik (1615-1678) fece della sua prigionia tra i turchi (*Sors Pilarikiana*, 1666) e il diario di viaggio, in latino, di Daniel Krman (1663-1740), che fu spinto qua e là per il mondo da un movimentato destino politico.

Come avvenne presso altri popoli slavi, anche tra gli slovacchi gli studi dei dotti umanisti e degli scrittori animati da sentimenti patriottici rafforzarono l'interesse generale per il passato nazionale. Alla teoria magiara dell'«assoggettamento», in base alla quale gli storici ungheresi contestavano agli slovacchi la loro appartenenza alla *Natio hungarica*, e quindi il diritto all'equiparazione politica, gli scrittori slovacchi opposero la tesi dell'origine autoctona del loro popolo e della sua appartenenza al grande «ceppo slavo» (J. B. Magin e lo studioso di storia universale luterano Matej Bel). Questo atteggiamento sembrò preludere a un rapido sviluppo della coscienza

nazionale, sviluppo che, in pratica, fu ostacolato, ancora per lungo tempo, dalla fedeltà all'organizzazione territoriale dello stato e dal patriottismo « ungherese » della nobiltà.

I protestanti slovacchi rimasero comprensibilmente e tenacemente fedeli nelle pratiche religiose e nella letteratura alla lingua ceca (che non veniva sentita come « straniera » nel senso moderno, ma come un particolare dialetto di un superiore gruppo linguistico che poteva perciò essere infarcito di una grande quantità di slovacchismi); ma anche i cattolici tentarono, dopo la controriforma, di avvicinarsi sempre piú strettamente al popolo anche sul terreno linguistico. Nel periodo dell'assolutismo illuminato (riforma scolastica del 1777, giuseppinismo) questi orientamenti determinarono i primi esperimenti volti a creare una lingua letteraria specificamente slovacca. Dopo l'insuccesso del primo tentativo di Jozef J. Bajza, qualche buon risultato ottenne il filologo Anton Bernolák, con la sua *Dissertatio philologico-critica de litteris Slavorum* (1787) e con la sua *Grammatica slavica* (1790). La sua riforma si basò sullo slovacco occidentale e venne accolta con favore soprattutto presso il clero cattolico, ma non riuscí tuttavia a superare le barriere confessionali. Nello stesso periodo, sotto l'influsso dell'illuminismo giuseppino, si ebbe una discreta fioritura letteraria, meno sul terreno della poesia (che in un primo momento non uscí dal campo dell'anacreontica) che su quello della prosa illuministica, che produsse l'erudito romanzo di Jozef J. Bajza, *Avventure e prove del giovane R.* (1783-1785), e una satira dialogata sulla vita dei frati e dei conventi di Juraj Fándly (1750-1811). Pubblicata nel 1789, questa fu appunto la prima opera scritta nella lingua letteraria proposta da Bernolák.

Per la poesia vera e propria, un'importanza determinante ebbe la fusione dell'ideale classico della forma (tramandato anche dalla cultura scolastica umanistica) con le concezioni herderiane della poesia nazionale-popolare e con il culto dello spirito slavo; propagandista di questo culto presso i cechi fu lo slovacco Ján Kollár (1793-1852) che fu anche il padre del panslavismo culturale. Si deve a questi nuovi orientamenti spirituali la comparsa del primo autentico poeta slovacco, Ján Hollý (1785-1849) che fu un sostenitore della riforma di Bernolák. Hollý tradusse opere classiche latine tra cui l'*Eneide*, che imitò nei suoi poemi epici in esametri, scritti a esaltazione della preistoria slava, dell'impero moravo (*Svätopluk*, 1933) e degli apostoli Cirillo e Metodio, e introdusse nella letteratura slovacca forme poetiche classiche come l'ode e l'elegia, tracciando, nei suoi idilli, le prime immagini poetiche della vita dei pastori slovacchi.

Nei decenni compresi tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo nascono i primi giornali, le società erudite e letterarie e il primo teatro di dilettanti, che aperse i battenti nel 1830. Con i suoi lavori scritti dapprima in ceco e successivamente trascritti in slovacco, Ján Chalupka (1791-1871) si guadagnò il titolo di padre della commedia slovacca. In *Kočurkovo* (1830) egli portò sulla scena il tipo del provinciale slovacco contrapponendo per la prima volta rinnegati e nazionalisti.

Dall'unità linguistica al 1918

Il carattere nazionale riuscí ad affermarsi nella letteratura slovacca solo verso il 1850, e ciò fu preparato dalla graduale assimilazione, da parte della gioventú, dell'ideale romantico di fedeltà allo spirito nazionale-popolare, alla lingua e alla poesia del popolo, processo a cui contribuí in modo decisivo il liceo evangelico di Bratislava. Lo « spirito nuovo » o « spirito nazionale », come allora lo si chiamava, sembrò incarnarsi nella personalità di L'udovít Štúr (1815-1856) che seppe entusiasmare la nuova generazione agli ideali romantici, incitandola a ristabilire il contatto con la cultura popolare. Teorico, organizzatore e capo politico, Štúr contribuí fortemente allo sviluppo culturale del suo paese, riuscendo, con l'aiuto di un gruppo di collaboratori (J.M. Hurban e M.M. Hodža) a porre termine definitivamente alle polemiche sulla lingua letteraria, che da quel momento si fondò sul dialetto della Slovacchia centrale. Nel 1851, la nuova lingua ottenne il consenso dei piú importanti esponenti della nazione, compresi i cattolici. In questo modo, nonostante la resistenza di alcuni scrittori che (come Kollár e Josef Pavel Šafařík) rimasero fedeli al ceco, vennero finalmente superate le barriere confessionali mentre la Slovacchia trovava infine la sua unità linguistica, culturale e nazionale.

La generazione di Štúr dominò la scena letteraria fino al 1870 circa. In contrasto con la fase precedente, essa prese a modello la poesia popolare slovacca (alla cui raccolta proprio Ján Kollár aveva contribuito) e di molti altri popoli slavi. L'utopistico messianismo slavo degli ultimi anni di Štúr non poté danneggiare questo rigoglioso e spontaneo sviluppo culturale. Sotto l'influsso della poesia popolare slovacca, assai ricca di motivi lirici e musicali, si ebbe una grande fioritura poetica, cui contribuirono Samo Chalupka (1812-1883), che espresse i suoi sentimenti nazionali e slavofili in canzoni, romanze e ballate di stile popolare, e Janko Král' (1822-1876), il padre della ballata colta slovacca. Poeta di temperamento ricco e appassionato, Král' fu mosso da una grande sete di libertà e da un profondo amore per il popolo, e nelle sue messianiche visioni del futuro rivelò una natura intensamente romantica. Il poeta piú importante della generazione di Štúr fu Andrej Sládkovič (1820-1872) che nei suoi poemi epico-lirici (*Marína*, 1846) ed epici (*Detvan*, 1853) riuscí a fondere l'espressione personale con uno spiccato carattere nazionale. Sládkovič elevò la poesia popolare al livello della vera arte e segnò l'inizio della letteratura moderna. Nelle sue ballate Ján Botto (1829-1881) rimase invece legato al canto popolare; soltanto nella *Morte di Jánošík* (1862), sua opera principale, egli riuscí a conferire alla tradizionale figura del brigante e vendicatore del popolo piú universali tratti romantici, nei quali espresse simbolicamente la propria visione della storia nazionale e le sue speranze per il futuro.

La prosa dell'epoca romantica a cui diede un contributo J.M. Hurban (1817-1888) con i suoi racconti (*Olejkár*, 1846), raggiunse il suo momento piú alto con Ján Kalinčiak (1822-1871). L'importanza di questo scrittore per la narrativa è paragonabile a quella di Sládkovič per la poesia. Anch'egli ebbe una certa predilezione per il passato, specie per quello dell'aristocrazia, e si servì volentieri degli elementi tipici dei racconti storico-romantici: azione complessa e ingarbugliata,

passioni violente, idealizzazione eroica. La prosa di Kalinčiak è piú realistica e piú efficace là dove emerge il suo talento umoristico, come nell'importante romanzo *Le elezioni* (*Reštavrácija*, 1860), che satireggia con benevolenza e serena superiorità l'orgoglio nobiliare ormai economicamente ingiustificato.

In breve tempo, e in parte ancora prima della rivoluzione del 1848, la letteratura slovacca aveva posto solide basi sulle quali le successive generazioni avrebbero continuato a costruire. La rivoluzione del 1848 e le rivendicazioni avanzate nel « memorandum » del 1861 non ebbero, per le aspirazioni politico-nazionali degli slovacchi, gli effetti sperati. Tanto piú risolutamente esse si concentrarono allora nell'opera di educazione nazionale (creazione di ginnasi slovacchi, fondazione della « Matica slovenská » come istituto centrale di cultura, incremento di giornali). Un duro colpo a questo lavoro fu dato dalle misure repressive imposte dagli ungheresi che, dopo l'« equiparazione », fecero chiudere i ginnasi e nel 1875 persino la « Matica ». Come presso altri popoli dell'impero austroungarico, lo sviluppo politico successivo al 1848 fece affievolire anche tra gli slovacchi gli entusiasmi nazionali romantici e illuministici. La nuova situazione, che obbligava ad aprire gli occhi alla dura realtà presente, rafforzò le tendenze realistiche, sia in campo politico sia in quello artistico. L'interesse si volse in primo luogo alle condizioni sociali delle vaste masse popolari, specie a quelle dei contadini. Il nuovo orientamento si espresse, in forme ancora timide, nei racconti di Jonás Záborský (1812-1876) — che altrove restò fedele alle tendenze classicistiche e lasciò un gran numero di drammi storici — nei drammi satirici sulla vita di provincia di Ján Palárik (1822-1870) e nei racconti umoristici di G.K. Zechenter-Laskomerský.

Dopo gli anni della « Matica », si accentuarono le influenze letterarie straniere; oltre ai poeti slavi e soprattutto russi, vennero imitati i magiari e gli occidentali. L'opera di Svetozár Hurban Vajanský (1847-1916), che piú tardi emergerà anche come uomo politico di primo piano, segnò il cambiamento e l'inizio della nuova fase, specie con la raccolta di versi *I Tatra e il mare* (*Tatry a more*, 1879). Hurban sostituí il verso sillabico, poco adatto allo slovacco, con un verso accentato e sollevò a dignità artistica nuove forme poetiche e strofiche. La sua prosa (racconti e romanzi) che, in accordo con le sue convinzioni politiche, esprimeva l'aspirazione a un'armonica fusione dei diversi strati sociali in una salda e organica comunità, non ottenne lo stesso duraturo successo.

Al vertice della poesia slovacca del XIX secolo stanno i grandi cicli poetici, spesso tematicamente legati fra loro, di Pavel Hviezdoslav (pseud. di Pavol Országh, 1849-1921). Poeta lirico in cui la profondità di pensiero si associa a un vivo sentimento della natura, Országh creò una lingua ricca di nuove sfumature che permise anche alle sue traduzioni da grandi opere della letteratura mondiale di raggiungere un alto livello artistico. Nei racconti in versi, la meditazione sul destino personale e nazionale e l'amore per il popolo e per l'umanità si fondono strettamente, creando un accordo nuovo nella letteratura slovacca. Nonostante alcune tendenze idealizzanti, Országh raffigurò la vita del popolo con piano e sciolto realismo poetico, rinunciando ai mezzi espressivi comunemente usati dai romantici, e ampliò la

propria tematica introducendo motivi biblici nei cicli poetici e nel dramma *Erode ed Erodiade* (1909).

Presupposti della ricca opera prosastica di Martin Kukučín (1860-1928) furono il legame con la letteratura ceca, lo studio dei realisti russi, e la conoscenza della psicologia dei contadini slovacchi e dalmati e degli emigranti d'oltremare. Kukučín descrisse con grande impegno e senza abbellimenti la vita contadina, tentando di chiarire i condizionamenti sociali che determinano i conflitti e i destini degli individui e disegnando i suoi personaggi con sano umorismo e sincero calore umano, come dimostrano i suoi racconti di vita contadina e le rappresentazioni degli ambienti della piccola nobiltà e della piccola borghesia cittadine. Il romanzo *La casa sul pendio* (*Dom v stráni*, 1904), sulla vita di una famiglia di contadini dalmati, è giustamente considerato il capolavoro della prosa slovacca del secolo XIX.

L'opera di Kukučín anticipò l'ulteriore sviluppo della narrativa slovacca. Le tendenze sociali del gruppo « Hlas » (cosí chiamato dal suo organo, la rivista *Hlas*) vennero ulteriormente rafforzate dall'influenza esercitata da Masaryk e dalla letteratura ceca, mentre anche il gusto si affinava imponendo criteri piú elaborati e artisticamente evoluti nella raffigurazione della realtà.

In questo periodo anche le donne incominciarono a dedicarsi all'attività letteraria; le prime scrittrici di rilievo furono Elena Marothy-Šoltesová (1855-1939), che seppe felicemente descrivere la psicologia del bambino, e Terézia Vansová (1857-1942) che nel 1898 fondò la prima rivista femminile con pretese letterarie e scrisse soprattutto racconti brevi. Meno sentimentale, piú acuta nell'osservazione della realtà e piú conseguente e organica nella sua rappresentazione, fu Timrava (pseud. di Božena Slančíková, 1867-1951) che rappresentò sia l'ambiente borghese sia l'ambiente contadino e seppe delineare convincenti personaggi femminili. Alcuni dei suoi racconti (*Vel'ké Šťastie*, 1906, *Tapákovci*, 1914) sono tra le opere migliori del realismo slovacco.

Profonda conoscenza dei problemi della vita dei villaggi slovacchi del tempo e costante ricerca della verità contraddistinguono le opere di Józef Gregor (pseud. di Tajovský, 1874-1940), che s'ispirò tra gli altri anche a Čechov e a Gor'kij e si fece paladino dei diseredati. I suoi drammi (*Ženský zákon*, 1901) e ancor piú i suoi racconti brevi rivelano una sapiente caratterizzazione psicologica e una forma asciutta e vigorosa. La quasi coetanea L'udmila Podjavorinská scrisse, con analoghi intenti, ballate sociali, bozzetti e racconti umoristici, finché, dopo la prima guerra mondiale, non passò alla narrativa per l'infanzia, genere in cui riscosse un notevole successo.

Mentre in questo periodo ci si limitò a sviluppare e ad affinare alcuni aspetti di un processo che aveva origini piú antiche (graduale perdita d'importanza dell'intreccio, approfondimento dei caratteri, maggiore attenzione all'impianto costruttivo), negli anni '90 iniziò un nuovo rivolgimento di cui fu antesignana la lirica. Sulle orme di Janko Jesenský (1874-1945), che fu, entro certi limiti, un anticipatore, Ivan Krasko (1876-1958), espresse, nei suoi nuovi ritmi e nel sottile simbolismo della sua lirica profondamente pessimista, il senso tutto moderno della solitudine dell'uomo e dell'angoscia esistenziale (*Nox et solitudo*, 1909). Krasko s'ispirò in parte alla poesia occidentale divenendo cosí il fondatore del « modernismo » slovacco.

La letteratura dopo il 1918

La nuova repubblica cecoslovacca, nata nel 1918, ha offerto condizioni piú favorevoli a una libera e varia creazione artistica. La letteratura non si è piú limitata a qualche nome e a pochi movimenti. Le esperienze piú interessanti si sono manifestate nella lirica, a seconda delle disposizioni e del temperamento degli autori, ma anche dei modelli e delle tendenze programmatiche. Occorre ricordare a questo proposito la rapida fioritura della lirica cattolica (E.B. Lukáč e altri) che ci consente di parlare di un « modernismo cattolico », aperto anche agli orientamenti piú nuovi, a esempio al surrealismo (R. Dilong). Non sembra tuttavia che né gli esperimenti formali né gli influssi dei movimenti letterari stranieri siano riusciti a distruggere completamente i legami della letteratura slovacca con la tradizione locale, come si può notare del resto seguendo l'evoluzione di molti poeti lirici (Vladimir Roy, R. Fábry) nel periodo tra le due guerre. Un'influenza piú notevole hanno esercitato le correnti politiche e ideologiche che pure non sono riuscite a creare gruppi unitari, se si prescinde dai « Davisti » (cosí chiamati dalla rivista *Dav*), politicamente orientati a sinistra. Le tendenze nazionali si sono espresse con particolare intensità in A. Žarnov, quelle socialiste di sinistra in L. Novomeský e in J. Poničan.

La prosa è rimasta piú fedele al realismo, anche se J. Cíger-Hronský e T.J. Gašpar hanno adottato tecniche di rappresentazione piú sciolte e impressionistiche mentre J. Hrušovský si è servito di uno stile espressionistico per rappresentare eventi di guerra. Il naturalismo in senso vero e proprio non è mai riuscito ad affermarsi nella letteratura slovacca ma traspare nella prosa di Jégé (pseud. di Ladislav Nadáši). Molti autori hanno ampliato la loro tematica trattando in modo penetrante e soprattutto piú libero questioni sociali, conflitti psicologici e anche problemi sessuali. L'interesse dei prosatori ha tuttavia continuato ad appuntarsi principalmente sulla vita contadina; nei suoi romanzi, ispirati a un forte sentimento nazionale, Martin Rázus (1888-1937) narra la vita dei villaggi slovacchi dopo la fine della prima guerra mondiale. L'ambiente e l'umanità della campagna sono stati spesso contrapposti alla tormentata vita cittadina e, piú in generale, al malessere della civiltà progredita (nella lirica di F. Hečko, a esempio) e sono stati idealizzati per reazione alla « disumana » epoca attuale; cosí i romanzi di J. Nižnánsky e di A. Pockody enfatizzano gli aspetti positivi e romantici della vita dei villaggi e quelli di M. Urban esaltano la genuina spontaneità dell'anima contadina.

La fine della guerra e il colpo di stato del febbraio 1948 hanno radicalmente modificato la situazione. Molti scrittori hanno dovuto tacere oppure attendere pazientemente di poter tornare alla ribalta. La trasformazione dei rapporti sociali nel paese, l'industrializzazione e la collettivizzazione, hanno offerto nuovi temi alla letteratura cui è stato imposto il modello sovietico del « realismo socialista ». Accanto ad autori già noti prima del 1948 (J. Piničan, R. Fábry, V. Reisel, Margita Figuli) altri ne sono comparsi (Š. Žáry, P. Bunčák, ecc.), sui quali tuttavia non è ancora possibile esprimere un giudizio.

Dopo il 1956, al pari della poesia ceca, anche quella slovacca abbandona le dichiarazioni politico-programmatiche per volgersi con maggiore attenzione e sensibilità ai problemi della vita quotidiana e alle esperienze personali, mentre nella prosa si riaffaccia una tecnica rappresentativa piú oggettiva e tendente a una piú acuta penetrazione psicologica dei personaggi.

Alois Schmaus

LETTERATURA SLOVENA

A eccezione di esigue minoranze residenti in Carinzia e nella Venezia Giulia, gli sloveni vivono oggi nella Repubblica Popolare Slovena della Iugoslavia. Dopo un primo tentativo fallito all'epoca della riforma e nonostante l'esiguità del loro numero (1.800.000 persone circa) negli ultimi due secoli essi hanno creato, spesso in condizioni sfavorevoli, una letteratura nazionale che annovera scrittori degni di figurare nella letteratura mondiale.

Tra gli slavi meridionali, gli sloveni sono quelli che si sono spinti piú a nord e a occidente. Dopo essere stati governati, per breve tempo, da principi locali, già verso la metà dell'VIII secolo essi caddero sotto la signoria bavarese e poco dopo sotto quella dei franchi, e furono perciò assai presto convertiti al cristianesimo. Piú tardi passarono all'impero asburgico al quale appartennero per secoli (fino al 1918). Il destino politico spiega il ritardo con cui sono maturati in questo popolo la coscienza nazionale e il sentimento d'indipendenza politica.

Situazione storica

La formazione di una coscienza unitaria e lo sviluppo di una cultura nazionale, già ostacolati dalla conformazione del territorio sloveno (come dimostra la stessa molteplicità dei dialetti) vennero resi ancora piú difficili dalle condizioni politiche e sociali. La colonizzazione tedesca, la soggezione politica allo straniero e la particolare struttura della società causarono la scomparsa dell'aristocrazia e fecero sí che spirito e lingua nazionali si conservassero vivi fin quasi ai nostri giorni solo tra i contadini, ritardando anche la formazione di un ceto borghese-cittadino, portatore di una moderna coscienza nazionale. Per lungo tempo fu impossibile un qualsiasi sviluppo politico, sicché la storia delle popolazioni slovene fu condizionata soprattutto dai movimenti sociali: dalle sommosse contadine del secolo XVI fino alla nascita dei partiti politici nel secolo XIX. Anche questa particolarità si rispecchia tanto nella poesia popolare quanto nella letteratura piú moderna.

Le condizioni geografiche, politiche e culturali spiegano perché l'influsso tedesco sia stato quasi sempre decisivo. Esso fu esercitato dalla Germania sud-occidentale durante il periodo della riforma e in

seguito da Vienna che divenne il fulcro dell'attività letteraria slovena. Anche il mondo latino fecondò a piú riprese l'attività artistica e letteraria del paese situato tra l'Austria e l'Italia determinando talvolta una felice sintesi tra i contenuti nazionali e il senso latino della forma.

Nella difficile situazione etnico-politica del paese la letteratura dovette per lungo tempo assumersi il compito di stimolare e guidare i movimenti tendenti ad affermare la personalità nazionale. Solo tenendo conto di questa sua importante funzione si può capire lo sviluppo, le peculiarità e l'importanza della letteratura slovena i cui esponenti piú significativi hanno sempre saputo superare ristretti orizzonti spirituali della loro epoca e della loro società e infondere un valore universalmente umano all'espressione dei sentimenti e delle aspirazioni del popolo.

La riforma protestante e la lingua

La lingua slovena fa la sua comparsa nella letteratura religiosa intorno al 1000, al tempo della catechesi carolingia, con i cosiddetti *Monumenti di Frisinga* (traduzioni di tre testi per la confessione) che costituiscono il piú antico documento linguistico slavo in alfabeto latino. Questo patrimonio iniziale non verrà però arricchito, o quasi, fino al XV secolo.

Nell'epoca inquieta delle invasioni turche e delle sollevazioni contadine (XVI secolo), solo il movimento della riforma, al quale contribuirono con la loro azione signori feudali tedeschi (Christoph von Württemberg) accanto a riformatori sloveni, favorí la formazione di una lingua letteraria locale che si fondò sul dialetto della Carniola meridionale. Con il 1550 cominciò a sorgere una vasta letteratura che doveva servire alla divulgazione della nuova dottrina; ci limitiamo a ricordare le opere di Primož Trubar (1508-1586) e soprattutto la sua traduzione del Nuovo Testamento e i suoi ordinamenti e canti ecclesiastici, nonché la traduzione della Bibbia (Wittenberg, 1548) di Jurij Dalmatin (1547-1589), opera di grande portata linguistica. La controriforma annientò l'opera dei riformatori sloveni ma, come dimostrano le prediche del periodo barocco (J. Svetokriški), non riuscí a creare nulla che le potesse stare alla pari. Il risorgimento letterario del secolo XIX dovrà infatti richiamarsi alle opere della riforma.

Gli inizi della letteratura neoslovena

Nel corso del 1700, stimoli di varia origine — imitazioni erudite di modelli italiani e tedeschi (*Academia operosorum, Valvasor*), le riforme teresiane e giuseppine e il movimento giansenista francese — contribuirono a un radicale mutamento di condizioni venendo parzialmente incontro alle esigenze economiche e culturali del popolo. La direzione culturale rimase per lungo tempo nelle mani del clero. Il francescano Marko Pohlin (1734-1801) cercò con i suoi scritti filologici di risvegliare un generale interesse per la lingua slovena e d'imporle norme grammaticali. Nel campo della poesia, fino allora limitata ai canti popolari ed ecclesiastici, sorsero modeste imitazioni di opere

liriche classiche e barocche. Questi primi tentativi poetici vennero pubblicati — specialmente per iniziativa di J. Dev — nell'almanacco poetico *Pisanice* fondato a imitazione di analoghe pubblicazioni viennesi nel 1779. Gli impulsi piú importanti vennero tuttavia dal circolo del barone Zois, mecenate di origine italiana fortemente influenzato dall'illuminismo francese, che tentò di elaborare un programma culturale consono allo spirito dell'epoca. Da questo ambiente, cui furono molto vicini anche il giansenista Jurij Japelj (traduttore della Bibbia) e lo slavista Jernej Kopitar, uscirono Anton T. Linhart (1756-1795), fondatore del teatro e della commedia sloveni nonché storico insigne, e l'educatore e scrittore Valentin Vodnik (1758-1819), spirito illuministico che nel 1806 pubblicò le prime poesie slovene scritte nel metro e nella lingua del canto popolare.

Si formò cosí a poco a poco un ristretto ceto intellettuale, animato da sentimenti nazionali e interessato alle sorti del proprio popolo, in contatto sempre piú stretto con la vita letteraria europea. Per comprendere il successivo sviluppo della cultura slovena bisogna tener conto degli effetti che su di essa ebbe la particolare situazione politica e sociale del paese. Infatti, poiché la maggior parte dei «costruttori» della cultura nazionale avevano di mira soprattutto le immediate esigenze del popolo e quindi delle grandi masse contadine e, in conformità con questa loro impostazione, attribuivano alla letteratura una funzione essenzialmente educativa e patriottica, gli scrittori piú aperti e originali non riuscirono a imporre le loro piú individualistiche concezioni dei compiti del poeta, anzi durante la loro vita vennero criticati e perseguitati proprio per esse. La tragedia personale del grande poeta lirico sloveno France Prešeren e la vita tutta privazioni e rinunce del piú eminente rappresentante del «modernismo», Ivan Cankar, furono conseguenze di tali impostazioni dottrinarie. Se è vero che l'opera degli «educatori del popolo» è stata indispensabile all'ulteriore sviluppo della cultura popolare, è tuttavia certo che la poesia slovena, e quindi anche la cultura nazionale, devono la loro ascesa agli spiriti indipendenti che — pur aspramente osteggiati — difesero una piú elevata concezione della spiritualità e un piú libero ideale umano.

Rapporti con le letterature europee

All'inizio del secolo XIX l'occupazione napoleonica (nel 1809 il paese viene separato dall'Austria e unito alla Francia grazie alla costituzione delle Provincie illiriche, capitale Lubiana), le idee della rivoluzione francese, l'influenza esercitata attraverso Vienna dal romanticismo tedesco e i rapporti con l'Italia del risorgimento, scuotono e stimolano gli sloveni accelerando il processo del risveglio nazionale. Mentre ai livelli piú modesti dell'attività letteraria si continua a coltivare la letteratura edificante e educativa e i filologi insistono nella loro battaglia per la diffusione tra il popolo delle elementari norme linguistiche e ortografiche, France Prešeren (1800-1849) sviluppa il suo spontaneo e vigoroso talento. Cresciuto in stretto contatto con la lingua popolare, egli si dimostra capace di fondere gli impulsi romantici tedeschi con il senso latino della forma, di conciliare la fedeltà alla funzione etica e nazionale della poesia con l'ammirazione

per i grandi della letteratura mondiale che impara a conoscere sotto lo stimolo dell'amico e consigliere Matija Čop. In due decenni Prešeren crea opere eminenti per profondità di pensiero, umanità di contenuto e perfezione formale. Il popolo sloveno ha finalmente in lui un autore di statura europea e contemporaneamente un grande poeta nazionale che sa fondere lo spirito del suo paese con la cultura occidentale. L'importanza di Prešeren verrà però riconosciuta assai tardi.

Nonostante le condizioni interne sfavorevoli allo sviluppo letterario (mancanza di una borghesia cittadina dotata di coscienza nazionale, e quindi mancanza di un vasto pubblico) e nonostante l'immobilismo culturale dei contadini (che prestano attenzione soltanto agli scrittori popolareggianti), nell'anno rivoluzionario 1848 la situazione nazionale e politico-culturale della Slovenia può ormai considerarsi, entro certi limiti, consolidata. La questione della lingua letteraria, che in determinati ambienti suscita ancora discussioni e polemiche, viene in questo periodo definitivamente risolta grazie anche all'influenza di Prešeren. Risolto è anche il problema dell'ortografia, per la quale si adotta l'alfabeto croato. Mentre s'indebolisce l'attrazione del movimento illirico (pan-iugoslavo) croato, che auspica la rinuncia alle singole individualità nazionali e linguistiche per giungere a una (chimerica) unificazione linguistica e culturale di tutti gli slavi del sud, si viene formando un nuovo concetto di popolo, cui già la generazione successiva darà un piú preciso contenuto politico. Inoltre la formazione di una chiara coscienza unitaria sta ormai distruggendo, nonostante le forti barriere territoriali e dialettali, il particolarismo regionale del passato.

Il romanticismo sloveno

Dominata dal conservatorismo asburgico dei « vecchi sloveni » l'attività letteraria continua tuttavia a orientarsi prevalentemente verso opere di carattere contingente e utilitario, sicché persino un patetico versificatore come Vesel Koseski può guadagnarsi una fama del tutto immeritata. Non si dimentichi tuttavia che l'azione dei « vecchi sloveni » e del loro *leader*, Janez Bleiweis, promuove il miglioramento delle condizioni economiche e culturali del popolo (stampa, organizzazione scolastica, letteratura tecnico-specialistica). Peraltro, la giovane generazione introduce in letteratura un concetto di popolo assai piú ricco di contenuto, nutrito di sentimenti e di pensiero romantici. Il *leader* dei « giovani sloveni », Fran Levstik (1831-1887) presenta, insieme a quello letterario, anche un esauriente programma politico nazionale che rinuncia a « educare » il popolo e asserisce invece, con romantico entusiasmo, la funzione decisiva dello spirito popolare per lo sviluppo della nazione. Profondamente interessato alla purezza della lingua, Levstik addita agli scrittori il patrimonio culturale tramandato dal popolo e, insieme, l'opera di Prešeren, creando dal canto suo i primi esempi di prosa slovena narrativa e saggistica. Le sue esortazioni e i suoi esempi hanno successo: con la forte personalità di Simon Jenko (1835-1869) la letteratura slovena si arricchisce di una lirica genuinamente popolare, mentre la prosa, ispirandosi alla tradizione orale, crea il racconto folcloristico (Janez Trdina), primo passo verso una letteratura piú vicina al popolo e alla realtà. Mentre

Levstik indica ai giovani scrittori questa nuova strada superando definitivamente il programma illuministico e didascalico dei « vecchi sloveni », da Vienna, dove risiede, il poeta lirico e romanziere J. Stritar (1836-1923), profondo conoscitore della letteratura europea, contribuisce in modo decisivo ad ampliare l'orizzonte letterario dei suoi compatrioti. La sua inclinazione al dolore universale e al pessimismo schopenhaueriano trova corrispondenza nell'individualismo insoddisfatto degli intellettuali sloveni, mentre la nuova generazione viene affascinata soprattutto dal suo rigore artistico, dalla sua vasta cultura letteraria e dalla sua sensibilità per gli aspetti estetico-formali. Stritar è anche il primo a scoprire il valore dell'opera di Prešeren. Il suo esempio permette agli scrittori piú giovani di giungere a quella sfumata espressione dei sentimenti personali che caratterizza, a esempio, le austere poesie di Simon Gregorčič (1844-1906) e la loro originale e musicale sensibilità. Il narratore piú importante della letteratura slovena di questo periodo è Josip Jurčič (1844-1881), che si ispira abbondantemente a Levstik e anche a Stritar. Nei suoi racconti storici — ove si avverte l'influsso di Walter Scott — questo fondatore del romanzo sloveno (*Deseti Brat*, 1866) traccia un vivacissimo quadro della vita popolare del passato e del presente, delle città e delle campagne. Nel modo di concepire l'intreccio, Jurčič rivela ancora chiari tratti romantici, ma nella rappresentazione del particolare è già realista e sa inoltre costruire i suoi caratteri con solida tecnica narrativa e convincente penetrazione psicologica. Jurčič prepara la strada al realismo che dominerà la letteratura slovena degli ultimi decenni del secolo XIX.

Dal realismo al modernismo

Nel frattempo il fronte della polemica letteraria si è spostato. Poiché i « giovani sloveni » sono riusciti a conquistare solide posizioni nella vita pubblica, la lotta tra i due piú importanti partiti politici, il clerical-conservatore e il borghese-liberale, si rispecchia in letteratura nella polemica tra le riviste *Ljubljanski zvon* (1881) e *Dom in svet* (1888), gli organi delle due correnti. Janko Kersnik (1852-1897) tenta di raccogliere l'eredità di Jurčič adottando uno stile realistico senza tuttavia rivelarne l'elementare talento narrativo. Egli amplia la tematica della narrativa presentando, sia nei racconti sia nei romanzi, accanto alle figure e ai problemi dei contadini, dei borghesi di provincia e dei nobili, anche gli intellettuali di origine contadina e la loro sorte nella società (tema tipicamente sloveno), nonché ambienti espressamente politici. Dal canto suo l'ex sacerdote Anton Aškerc (1856-1912), convertito al liberalismo e suo strenuo difensore, crea una vasta opera poetica. Assai importanti sono le sue ballate giovanili, mentre nelle opere piú tarde la tendenza alla esposizione erudita delle idee politiche va a scapito dell'espressione artistica. Come già Stritar, anche Aškerc esercita un forte influsso sulla generazione che si sta formando. Ivan Tavčar (1851-1923), che rimarrà per lungo tempo *leader* politico dei liberali, si rivela, nelle sue novelle realistiche, buon conoscitore del semplice animo dei montanari. Il suo romanzo *Visočka kronika* (1919), ambientato nel periodo della riforma, è una delle migliori opere slovene del genere.

Come in Croazia, anche in Slovenia la nascita del cosiddetto movimento « modernista » determina, verso la fine del secolo XIX, una importante svolta letteraria. La nuova generazione torna a distinguersi da quella precedente (e soprattutto da Aškerc), insoddisfatta delle soluzioni ideologiche e delle lotte politiche dei partiti; essa mira a liberare la poesia da tali ristrettezze e a fare nuovamente del poeta un interprete esclusivo dei sentimenti personali e degli ideali soggettivi. Influenze viennesi, ma anche stimoli provenienti dall'Europa occidentale, svolgono in questo mutamento un ruolo importante e anzi decisivo; con Župančič e Cankar, Vienna ridiventa per qualche anno (come già ai tempi di Stritar) uno dei centri piú importanti della letteratura slovena. Al movimento « modernista » partecipano due poeti lirici che raggiungono assai presto la perfezione della maturità: Dragotin Kette (1876-1899) e Josip Murn-Aleksandrov (1879-1901), entrambi caratterizzati da una nuova e intensa immediatezza dell'espressione lirica. I due massimi rappresentanti del modernismo sloveno sono Oton Župančič (1878-1949), fondatore del versiliberismo, e Ivan Cankar (1876-1918), creatore e maestro della moderna prosa slovena. Diversi per interessi e temperamento, questi scrittori sono animati dalla stessa aspirazione a rinnovare la poesia e il linguaggio poetico, dalla stessa fede nella missione nazionale e umana del poeta è, nonostante tutte le riserve e le critiche, dallo stesso amore per il loro popolo: Župančič piú alato, olimpico e fiducioso nella vita; Cankar piú lacerato, piú sofferente, piú partecipe dei dolori umani. Nei suoi bozzetti, racconti, romanzi e drammi, Cankar illustra i sacrifici della madre, le sofferenze del bambino, dell'artista, dell'uomo diseredato e l'eterno pellegrinaggio della nostalgia umana. La sua prosa è originale, assolutamente moderna e fortemente lirica. Župančič e Cankar, ognuno con i propri mezzi, sono riusciti a trasfigurare gli elementi reali e personali della loro poesia in simboli di valore universale. Nonostante le molte resistenze (che per Cankar significheranno anche dure rinunce personali), questi due poeti influenzeranno la lirica e la prosa slovene in modo addirittura decisivo, tanto che gli autori successivi, sebbene alle prese con condizioni sostanzialmente mutate (guerra mondiale e creazione del nuovo stato iugoslavo nel 1918), stenteranno a elaborare forme e stili personali.

Accanto agli scrittori modernisti va ricordato Fran Ksaver Meško (n. 1874) che appartiene allo stesso periodo ma rimane prevalentemente legato al realismo e dedica le sue opere narrative all'analisi dei conflitti morali insorgenti nella società.

Relativamente indipendenti da orientamenti letterari sono il poeta lirico Alojzij Gradnik (n. 1882) e il narratore France Bevk (n. 1890), entrambi originari dei territori sloveni intorno a Gorizia e Trieste, passati all'Italia dopo il 1918. Nella sua vasta e multiforme opera narrativa Bevk si rivela buon conoscitore della psicologia dei compatrioti in lotta per la difesa del carattere nazionale; con i romanzi e i racconti, egli prepara il terreno al «nuovo realismo» degli anni '30.

Subito dopo la prima guerra mondiale l'espressionismo tedesco suggerisce nuovi mezzi espressivi a una generazione profondamente scossa dagli avvenimenti politici. Esplosioni di sentimenti elementari, visioni cosmiche (M. Jarc), impulsi mistici (A. Vodnik, E. Kocbek) e impegno politico-sociale (T. Seliškar) caratterizzano la ricca produzione lirica del periodo. Il nuovo stile, sovraccarico di metafore, viene adottato in parte anche nella prosa (M. Jarc, I. Pregelj).

La letteratura del realismo sociale

Negli anni '30 si assiste a un progressivo spostamento dell'interesse letterario verso i problemi della vita umana colta sotto l'aspetto dei legami e dei condizionamenti sociali. Gli scrittori si dedicano a una severa analisi critico-oggettiva della realtà. Questo spirito si ritrova nella poesia di M. Klopčič, nei drammi di B. Kreft e soprattutto nelle novelle e nei romanzi di A. Ingolič, M. Kranjec, P. Voranc e I. Potrč. La nuova fioritura narrativa viene definita da qualche critico « realismo sociale » (da non confondersi con la teoria comunista del « realismo socialista »). In contrasto con il passato, i romanzieri sentono ora il bisogno di una piú vasta impalcatura narrativa, di una maggiore obiettività di giudizio, di una piú attenta analisi dei nessi sociali e di caratteri psicologicamente convincenti. Spesso gli scrittori presentano con interesse e partecipazione la sorte degli abitanti delle regioni di confine.

Durante la seconda guerra mondiale K. Destovnik-Kajuh e M. Bor sono gli esponenti di punta di una battagliera lirica patriottica e rivoluzionaria. Gli avvenimenti della guerra e le sofferenze nei campi d'internamento divengono, dopo il 1945, uno dei temi principali della letteratura slovena, in cui rimane però chiaramente avvertibile l'aspirazione a superare gli orizzonti ristretti, ad allargare il raggio delle esperienze e della rappresentazione, e a trovare forme e mezzi espressivi corrispondenti alla vastità dell'impegno. In tale direzione si muovono, a esempio, C. Kosmač nella narrativa e M. Bor nel teatro.

La letteratura slovena si è sviluppata in condizioni politiche estremamente sfavorevoli, ma ha saputo contribuire potentemente alla lotta per l'indipendenza e per la formazione di una coscienza nazionale, dimostrandosi sempre all'altezza di questo difficile compito. È quindi naturale che gli sloveni continuino a coltivare amorosamente la tradizione d'impegno civile e educativo tipica della loro letteratura.

Alois Schmaus

LETTERATURA SERBA

Per il popolo serbo, che penetrò nella penisola balcanica intorno al VII secolo insediandosi tra bulgari e croati, questa posizione mediana ha sempre avuto una grande importanza culturale. I primi centri statali si formarono nella zona occidentale del territorio, in vicinanza dell'Adriatico, mentre nelle montuose regioni centrali sorgeva il regno dei Nemanjidi, destinato a raggiungere nei secoli XIII e XIV una grande potenza e a estendersi verso sud-est, nelle ex provincie bizantine, e anche verso nord e verso est. Questi dati geografici spiegano sia il lungo oscillare dei serbi tra la Chiesa d'Oriente e quella d'Occidente sia il successivo forte influsso bizantino. Le relazioni politiche del paese con i territori della costa adriatica permisero d'altra parte ai serbi di assimilare piú volte nel corso dei secoli il patrimonio culturale dell'Europa occidentale.

Il fondatore della dinastia nemanjide, Stefano di Nemanja (m. 1200) si unì definitivamente alla Chiesa d'Oriente; suo figlio, san Sava, ottenne il riconoscimento dell'autonomia della Chiesa ortodossa serba (1219); da quel momento dinastia, stato e Chiesa si fusero strettamente. L'unione contribuí considerevolmente alla stabilità dell'impero nemanjide e fuse nella coscienza popolare i concetti di tradizione statale, religione e nazionalità. Lo stato medioevale raggiunse il suo periodo di massimo splendore intorno alla metà del 1300 sotto lo zar Dušan (fondazione del patriarcato, normalizzazione del diritto nel *Codice di Dušan*); si sviluppò una vivace vita culturale di cui ancor oggi testimoniano i numerosi monasteri — donazioni dello zar e della nobiltà — e gli affreschi delle chiese, di alto valore artistico.

L'antica letteratura serba

Come tutte le letterature slavo-ortodosse, anche quella serba si basò, agli inizi, sui monumenti letterari lasciati dagli apostoli slavi e dai loro discepoli. Lingua letteraria fu la « versione serba » dello slavo ecclesiastico.

La Serbia assimilò una parte considerevole della letteratura religiosa bizantina, e anche per i primi tentativi originali Bisanzio offrí modelli letterari e sperimentati strumenti retorici. Fuori dell'orizzonte culturale serbo rimasero (tranne poche eccezioni) soltanto il

patrimonio letterario del mondo classico e la storiografia profana bizantina. Depositari della letteratura slavo-ecclesiastica furono i monaci serbo-ortodossi; centri principali dell'attività di traduzione e di trascrizione dei testi, i monasteri. Il monastero di Hilendar sul monte Athos, fondato da Nemanja, fu un po' la culla e la scuola superiore della letteratura serba. Sebbene la traduzione della cronaca del monaco bizantino Georgios Hamartalos comprovi l'interesse della nobiltà per queste iniziative culturali e sebbene i membri della casa regnante fossero essi stessi dediti alle attività letterarie, in linea generale la scelta e lo stile della letteratura tradotta vennero imposti dagli ambienti ecclesiastici, dal pensiero religioso e dagli ideali ascetico-monastici. Tuttavia, accanto a scritti liturgici (*Vangelo di Miroslav*, XII secolo), teologici e mistici, alle vite dei santi e all'innografia, figurano anche scritti apocrifi e opere « tecniche ». Al bisogno di letteratura amena soddisfecero, oltre agli scritti apocrifi, di cui si avvertono tracce anche nella tradizione popolare, soprattutto i « romanzi » (*Romanzo di Alessandro* e *Romanzo di Troia*, *Barlaam e Josafat*), le colte narrazioni orientali e la storia dell'imperatrice Teofano. Recenti ricerche (Radojičič) hanno dimostrato l'esistenza di una poesia in versi estranea all'innica ecclesiastica.

Particolare attenzione merita un genere letterario che tra i serbi ha avuto molta fortuna: quello delle vite dei re e degli arcivescovi locali. Sorte nel XIII secolo su modelli agiografici a opera di alcuni membri della dinastia nemanjide (san Sava, Stefano di Nemanja fondatore della dinastia), arricchite e sviluppate nel corso del '300 da eruditi monaci del monastero del monte Athos (Domentijan, Teodosije) e da principi della Chiesa (Danilo II), queste « vite » si allontanarono progressivamente dallo schema dei loro modelli, incominciando gradualmente a illustrare anche la realtà politica e diventando una forma specifica della storiografia medioevale. Lo sviluppo di questo importante genere dell'antica letteratura serba può essere considerato anch'esso come il risultato della fusione tra le influenze della cultura occidentale e quelle della cultura orientale. In ogni caso queste biografie non sono soltanto documenti letterariamente importanti, ma anche fonti spesso decisive della ricerca storica.

Emigranti bulgari di diversi orientamenti spirituali proseguirono nel secolo XV la tradizione delle « vite »: Grigorij Camblak, uscito dalla scuola del patriarca bulgaro Evtimij, ne scrisse alcune nello spirito delle correnti mistiche esicastiche della Chiesa orientale, altre Costantino di Kostenec (il « filosofo ») in cui si avverte già l'intendimento profano e l'ampia prospettiva politica dello storico. Dopo il crollo dello stato medioevale (la conquista turca avvenne nel 1459) si esaurí anche questa tradizione che aveva rispecchiato con sorprendente fedeltà gli stretti rapporti tra vita statale ed ecclesiastica. L'ultima opera di questo genere, la *Vita dello zar Uroš*, scritta dal patriarca Pajsije nel XVII secolo, non è ormai che una semplice leggenda popolare.

Prima che i turchi completassero la conquista della Serbia, erano emerse nel campo letterario le figure della monaca Jefimija, di nobile famiglia principesca, e del despota Stefano Lazarević. Nel « despotato » retto da Lazarević si era manifestato un orientamento meno soggetto alla Chiesa nei costumi e nella cultura. Fin dal 1494 a Zeta

Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre. *Miniatura turca del sec. XVIII. Istanbul, Topkapi.*

(Montènegro) era stata impiantata una tipografia, importata da Venezia. Questi inizi molto promettenti vennero tuttavia stroncati dalla conquista ottomana della penisola balcanica, che bloccò per ben quattrocento anni ogni ulteriore evoluzione letteraria.

Il canto eroico

Il dominio turco assestò un duro colpo alla cultura serba. Solo nei monasteri, sebbene privati del sostegno delle corti principesche e della nobiltà, la tradizione letteraria continuò a essere coltivata, sia pure in limiti ristretti, secondo lo spirito antico. Tuttavia il patrimonio letterario non subí un sostanziale arricchimento. Anche il ripristino del patriarcato di Peć (1557), nonostante la grande importanza che ebbe nel periodo successivo per il consolidamento della coscienza nazionale, non provocò per il momento alcun mutamento decisivo in campo letterario. Il popolo conservò il ricordo del passato, rafforzato dal fatto che molti tra gli antichi monarchi erano venerati dalla Chiesa come santi e che le loro immagini e i loro alberi genealogici adornavano le pareti delle chiese. Proprio in questo periodo di oppressione sorse una ricca poesia popolare che all'epoca di Goethe e di Jacob Grimm susciterà l'ammirazione dell'Europa. Una diffusione particolarmente vasta ebbe il canto eroico, che pur conservando numerosi elementi della cultura e della civiltà feudali si arricchí di sempre nuovi soggetti (tratti dalla guerriglia che gli aiducchi e gli uscocchi conducevano contro i turchi), finché, superando i confini regionali, esso non divenne patrimonio comune di serbi e croati. Con il progressivo rafforzamento della coscienza nazionale e col crescere dell'aspirazione alla libertà e della resistenza allo straniero, il canto eroico divenne la principale e quasi esclusiva forma di espressione del pensiero nazionale. Ancora nel XIX secolo esso rivelò la sua forza vitale influenzando la riforma linguistica e i modi della poesia colta.

Mentre la regione continentale dei Balcani rimase estranea (a parte alcuni tentativi controriformistici in Bosnia e in Bulgaria) ai grandi movimenti spirituali dell'età moderna, come l'umanesimo e il rinascimento, la zona della Serbia situata al di fuori dei confini dello stato medioevale poté invece partecipare allo sviluppo europeo. Nella Vojvodina, soggetta all'impero asburgico, l'elemento serbo si era considerevolmente rafforzato tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII in seguito a un costante flusso immigratorio. I serbi di questa regione consolidarono gradatamente la loro economia e svilupparono una propria borghesia ottenendo al tempo stesso un notevole grado d'indipendenza sul piano ecclesiastico; essi rimasero cosí legati alla religione e alla tradizione dei padri. Essi assimilarono pienamente le forme economiche e i costumi dell'Europa centrale. Le riforme teresiane (sull'organizzazione scolastica) e giuseppine (editto di tolleranza) accelerarono questo sviluppo che creò cosí i presupposti per la nascita di una nuova letteratura serba.

Il ritorno all'Europa

Fino a che i serbi ortodossi dell'impero asburgico restarono esposti alla minaccia di una conversione forzata alla Chiesa cattolica (minaccia che divenne particolarmente grave nella prima metà del secolo XVIII), essi si appoggiarono alla Russia ortodossa di Pietro il Grande e dei suoi successori. Le prime scuole superiori vennero infatti organizzate da maestri moscoviti che introdussero nel paese la letteratura russa. Di qui la nascita di una particolare lingua letteraria mista. Questo « slavenoserbo » conteneva elementi dello slavo ecclesiastico russo misti con elementi russi e serbi, cosí da ostacolare piú tardi i tentativi di una riforma linguistica. Sarebbe tuttavia un errore considerare in termini esclusivamente negativi questa fase di transizione che durò dal 1740 circa al 1780, e a cui i serbi dovettero, oltre che la nascita di una moderna organizzazione scolastica, anche molteplici impulsi culturali e sollecitazioni letterarie. In questa epoca vide la luce anche la prima rivista slava meridionale (1768).

Il periodo è di particolare significato anche perché la cultura letteraria barocca non giunse allora (come invece nel caso dell'architettura e della pittura) dalla vicina Vienna, interessata all'unità ecclesiastica, bensí, con un lungo giro, dalla Russia, ortodossa e quindi insospettabile agli occhi dei serbi. Nello stesso tempo l'assimilazione dell'illuminismo russo di Pietro il Grande facilitò ai serbi l'accesso diretto all'illuminismo europeo. Accanto a questi stimoli culturali si fecero valere anche correnti tedesche che influenzarono in particolare la lirica della piccola borghesia cittadina (rococò, anacreontica, *sensiblerie*). Autori eruditi si occuparono, oltre che di questioni teologiche ed etiche, anche di problemi storici (Orfelin), e non mancò chi tentò di scrivere una storia generale degli slavi del sud (Jovan Rajić).

Decisiva per l'ulteriore sviluppo letterario fu l'attività di Dositej Obradović (1742-1811), che nella vita e nelle opere rispecchiò assai da vicino il destino e l'evoluzione del popolo serbo. Prigioniero in un primo tempo di una concezione ascetico-monastica, Obradović acquisí con una serie di lunghi viaggi una formazione autenticamente europea. Passato attraverso la scuola dell'illuminismo e del giuseppinismo, egli volle comunicare al suo popolo i nuovi ideali, e scelse la lingua parlata come lingua letteraria. La sua opera fu spesso legata a fini pratici (dottrina etica, lotta contro l'organizzazione monastica della cultura e a favore di uno sviluppo culturale del popolo), ma la sua personalità di scrittore, letterariamente colto e dotato di naturale talento narrativo e di umorismo, rifulge nell'autobiografia (1783), nelle lettere di viaggio e nei saggi (scritti a imitazione dei modelli inglesi invece del trattato altrimenti in uso nella letteratura serba), che costituiscono esempi di una prosa d'arte linguisticamente e stilisticamente disinvolta. Le sue idee sulla cultura popolare e le sue opere letterarie indicarono la strada alle generazioni successive.

Nella prima metà dell'800 la letteratura serba diventa disarticolata e contraddittoria. Nella Vojvodina, che rimane ancora parte dell'Ungheria e quindi dell'impero asburgico, continuano a dominare le distinzioni di casta e quindi anche la divisione tra le classi « colte » e il « semplice » popolo, mentre s'insiste nell'imitazione dei modelli stranieri. Rappresentante dell'orientamento classicista è in questa regione il vescovo Lukijan Mušicki (1777-1834) che, per porre l'accento sulle differenze di cultura, si serve nelle sue odi a volte dello slavo ecclesiastico e a volte del serbo parlato. La « scuola della lirica obiettiva » arricchisce la poesia di nuove forme, permettendo, soprattutto alle influenze tedesche, di agire in profondità. Nei suoi romanzi pseudostorici e sentimentalmente dottrinari, Milovan Vidaković (1780-1841) si rivolge a un vasto pubblico, mentre Joakim Vujić (1772-1847) apre la strada al teatro serbo. Lo scrittore piú significativo del periodo è però Jovan Popović-Sterija (1806-1856). Conservatore quanto all'utilizzazione dei mezzi linguistici e legato, nella sua poesia elegiaca, alle forme e allo stile del classicismo, Popović è il primo importante drammaturgo serbo. A differenza dei drammi storico-romantici, le sue commedie hanno conservato fino a oggi la loro originaria freschezza.

La reale importanza di questa fase della letteratura serba sta nel consapevole sviluppo e approfondimento del processo di europeizzazione iniziato nel secolo XVIII.

I romantici

L'impulso decisivo destinato a imprimere un orientamento nazionale a tutta la cultura serba viene dal principato di Serbia, vale a dire dalla nuova compagine statale sorta in seguito a due successive insurrezioni contro i turchi (1804 e 1815). Si può comprendere la situazione della letteratura nella prima metà del secolo XIX solo tenendo conto del gioco di azione e reazione tra le tendenze europeizzanti e quelle nazionali. Sotto l'influsso del romanticismo tedesco Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), geniale autodidatta fornito di un infallibile istinto per le autentiche opere popolari, raccoglie con indefesso lavoro di ricerca e di selezione i ricchi tesori della poesia popolare del suo paese, riforma la lingua letteraria e l'ortografia (dando loro, nel 1836, un assetto definitivo), apre la strada alla storiografia nazionale con importanti studi storici ed etnografici e getta cosí le basi di una genuina cultura serba. Per raggiungere tali risultati egli è costretto a sostenere una dura e lunga battaglia contro i tradizionalisti cui il principato deve in parte il suo sviluppo culturale. Nello stesso periodo, ma fuori dei confini di questo nuovo stato serbo, in Montenegro, il vescovo e signore del paese, Peter II Petrović Njegoš (1812-1851), anch'egli autodidatta, crea il suo capolavoro epico ispirato a una concezione eroica della vita e impregnato di spirito nazionale: il *Serto della montagna* (*Gorski vijenac*, 1847).

Ancora prima della metà del secolo la giovane generazione serba si riconosce in Karadžić. Branko Radičević (1824-1853) scrive le sue opere nella lingua del popolo realizzando cosí nella prassi poetica i postulati teorici di Karadžić. Il movimento romantico-nazionale « Omladina », sostenuto dalla gioventú e diffuso oltre i confini regionali, coltiva un esaltato amor di patria, idealizza il passato e difende con entusiasmo ogni tratto « popolare » della lingua e dei costumi. Negli anni '60 questi nuovi ideali trovano espressione poetica nelle opere di alcuni lirici. Con Jovan Jovanović, Gjura Jakšić e Laza Kostić

la poesia vive la sua prima importante fioritura. Jovanović, autore di una lirica ispirata a esperienze personali, si distingue anche come poeta satirico e come popolarissimo scrittore per l'infanzia; Jakšić, lirico, drammaturgo e pittore, sa esprimere con efficace musicalità e schietto senso della forma i suoi sentimenti personali e patriottici; Kostić, fantasioso poeta lirico e drammaturgo, predilige gli esperimenti metrici ed espressivi e dimostra una particolare ammirazione per Shakespeare di cui traduce il teatro. Nel campo della narrativa Stjepan M. Ljubiša (1824-1878) dà forma e dignità artistiche a motivi tratti dalla tradizione popolare.

In questo stesso periodo viene creata anche un'abbondante lirica sentimentale e patriottica di tono assai convenzionale. Gli autori romantici dell'« Omladina » riescono comunque a diffondere nei piú vasti strati popolari le idee nazional-rivoluzionarie di Karadžić e quindi a eliminare per sempre le precedenti divisioni.

Trionfo del realismo

Già al tempo dell'« Omladina » erano emerse qua e là idee liberali; negli anni seguenti la realtà politica e sociale (che si burlava degli alati sogni patriottici di una rinascita del regno medioevale) gettò altra acqua sul fuoco dell'esuberanza romantica e attirò l'attenzione degli scrittori sulle piú oggettive e dimesse esigenze del presente. La svolta verso il realismo si annunciò in forma programmatica nel fondatore del socialismo serbo, Svetozar Marković (1846-1875), che subí l'influenza diretta dei critici e dei realisti russi. Intorno al 1870 Marković auspicò la nascita di una letteratura legata al presente e adeguata alle effettive esigenze della società, indicando alla letteratura serba la via del realismo. Il racconto paesano d'impianto realistico, fondato da Milovan Glišić (1847-1908) venne artisticamente affinato e approfondito sotto l'aspetto psicologico da Laza Lazarević (1851-1890). Fino alla fine del secolo, e oltre, il realismo rimase lo stile dominante della prosa serba.

Dalla fine del secolo XVIII la letteratura si era sviluppata sotto l'influsso di Vienna e piú tardi di Budapest e, per un certo tempo, Novi Sad era rimasta il centro dell'attività letteraria serba. Questo ruolo passò ora definitivamente a Belgrado. Il principato di Serbia produsse un numero sempre piú abbondante di scrittori importanti; tra questi, oltre agli autori già citati, anche Janko Veselinović (1862-1905), cui si devono idilli e racconti paesani, e Svetolik Ranković (1863-1899) che scrisse romanzi psicologici e sociali sul modello della narrativa russa.

L'attività letteraria proseguí anche nella Vojvodina, che diede i natali a Jakob Ignjatović (1824-1888), autore di romanzi di critica sociale, certo insufficienti sul piano formale ma ricchi di acute osservazioni sulla vita delle piccole città, e a Stevan Sremac (1855-1906), fine e divertente descrittore della vita ancora semiorientale della sua regione (il Banato), nonché satirico commentatore dell'influsso esercitato dalle « nuove idee » sulla vita di paese. La prosa realistica dedicò la sua attenzione ad altre provincie serbe. Petar Kočić descrisse la vita della Bosnia e Simo Matavulj quella della Dalmazia e del Montenegro.

Nella loro ricerca di nuove vie i poeti lirici del periodo realista rinunciarono a ogni esaltazione romantica, tendendo a un maggior rigore formale e riallacciandosi spesso a precedenti scuole letterarie di altri paesi, specie della Russia. Guidata da Vojislav Ilić (1862-1894), che introdusse un tipo di poesia nuovo sia dal punto di vista tematico sia da quello formale, e sotto l'influsso del parnassianismo e del simbolismo francesi, la lirica visse, verso la fine del secolo, la sua seconda fioritura. Levigatezza del verso, musicalità e ricchezza di metafore caratterizzarono questa produzione poetica in cui emersero J. Dučić, M. Rakić, S. Pandurović e V. Petković-Dis.

Nello stesso periodo gran parte della narrativa continuò a muoversi sui vecchi binari. Merita tuttavia di essere ricordato Radoje Domanović (1873-1908) che si dimostrò maestro nella satira politico-allegorica. Un reale progresso nella prosa segnò l'opera di Borisav Stanković (1876-1927) che senza aderire a nessuna specifica scuola letteraria dedicò i suoi bozzetti, romanzi e drammi all'illustrazione dei mutamenti intervenuti nel modo di vita della sua provincia (Vranje), un tempo assai orientalizzante, evocando l'incanto di un mondo pittoresco ormai in via di estinzione e guardando anche a fondo negli istinti e nelle passioni dell'animo umano.

Nel teatro serbo dominarono per decenni le commedie scritte con scintillante spirito, ma anche con intenti socialmente critici, da Branislav Nušić (1864-1938).

Dopo le guerre balcaniche (1912-1913) e la prima guerra mondiale (e cioè dopo la creazione dello stato iugoslavo che, almeno in un primo tempo, ebbe una struttura fortemente centralizzata), la letteratura serba, con le sue molteplici manifestazioni e correnti (surrealismo, ecc.) ha rispecchiato l'inquietudine politica e sociale del tempo. Tra il 1920 e il 1925 alcuni scrittori serbi hanno sperimentato nuovi mezzi e forme espressivi (M. Crnjanski, R. Petrović, R. Drainac). Nella narrativa si è distinto un gruppo di autori legati al paesaggio e alla vita della loro regione: V. Petrović e M. Kašanin hanno illustrato la Vojvodina, B. Jevtić, H. Humo, M. Marković e I. Samokovlija la Bosnia-Erzegovina, D. Djurović il Montenegro. Essi si sono volontariamente allontanati dalla tradizionale prosa folcloristica cercando per lo piú di cogliere il destino del singolo nel quadro dello sviluppo sociale. Il piú importante tra questi scrittori è Ivo Andrić (n. 1892), che ha elaborato in novelle e in romanzi temi tratti dalla storia della sua regione, la Bosnia, una Bosnia però che diventa il punto di osservazione e il simbolo dell'inquietudine esistenziale dell'uomo. Questo autore dallo stile asciutto e severo è rimasto fedele a sé stesso anche nei piú vasti romanzi recenti.

L'aggravarsi della situazione politica negli anni '30 accentua le tendenze politiche e sociali della letteratura. Gli aspetti estetici vengono ora sacrificati ai programmi; un sintomo di questo nuovo orientamento è l'adesione dei surrealisti al marxismo.

Durante la seconda guerra mondiale e sotto la pressione dell'occupazione tedesca nasce una battagliera poesia patriottica, mentre dopo il 1945 la tematica letteraria s'ispira ai fatti della lotta partigiana (B. Ćopić, O. Davičo, M. Lalić, D. Ćosić e A. Vučo).

Alla poetica del « realismo socialista », propagandato ufficialmente anche in Iugoslavia e tendente a una radicale politicizzazione della

letteratura, il governo sostituisce nel 1948 (dopo il conflitto con il Cominform) una politica culturale piú liberale. La letteratura degli anni '50 offre già un quadro piú colorito e vivace, in cui oltre all'imitazione degli schemi sovietici si avverte anche la presenza di stimoli e sollecitazioni culturali di chiara derivazione occidentale. Mentre si moltiplicano le traduzioni, la nuova letteratura serba si sviluppa dinamicamente dedicandosi anche a una sottile ricerca degli aspetti nuovi e inediti della realtà contemporanea, che rispecchia in modo vario e interessante. La qualità artistica soffre tuttavia per l'eccesso di sperimentalismo e per le tendenze di estrema avanguardia di alcuni autori.

Si può in ogni modo affermare che la rozza contrapposizione tra realisti e « antirealisti » — per definire con un termine unico le diverse correnti del modernismo — si è attenuata: i primi stanno cercando nuove dimensioni del reale e nuovi mezzi stilistici per ritrarlo; i secondi tendono a esprimere la loro individualistica concezione del mondo in forme poetiche piú solide e con un linguaggio piú controllato (M. Bulatović, noto anche sul piano internazionale). Il futuro dimostrerà se questo avvicinamento dei due contrapposti fronti letterari avrà portato a una sintesi autentica e fruttuosa.

Alois Schmaus

LETTERATURA CROATA

I croati penetrarono nel territorio che occupano attualmente intorno al VII secolo. Nella civilissima e romanizzata Dalmazia essi crearono il loro primo stato, che venne elevato a dignità di regno nel 925, e già nel 1002 venne annesso all'Ungheria mediante un'unione personale. Dopo questi eventi il destino del popolo croato fu condizionato da due fattori: in primo luogo dalla secolare appartenenza di parti del territorio a organismi politici diversi (Venezia, Ungheria, la monarchia asburgica, l'impero ottomano); in secondo luogo da dislivelli di sviluppo culturale dovuti in parte alla frammentazione politica e in parte alle condizioni geografiche. Unico legame tra i diversi tronconi del popolo croato rimase per lungo tempo la lingua comune e l'appartenenza alla Chiesa occidentale, cui i croati aderirono in epoca molto antica.

La divisione politica e la forza di attrazione esercitata da centri culturali diversi favorirono per molto tempo la frammentazione regionale della lingua e dell'attività letteraria, ritardando quindi l'unificazione nazionale e culturale. Non si dimentichi però che proprio grazie a tali condizioni la maggior parte delle regioni croate poté partecipare a tutti i piú importanti movimenti spirituali dell'epoca. Sotto questo aspetto bisogna anzi riconoscere che le diverse culture regionali ebbero in fondo un'incontestabile importanza per lo sviluppo dell'intera cultura del paese.

Spetterà al secolo XIX armonizzare il ricco patrimonio ereditato dal passato, con le esigenze di una moderna cultura nazionale.

La scrittura glagolitica

Già nel X secolo, nella zona nord-orientale della regione adriatica si era formata una letteratura slavo-ecclesiastica fondata sulla tradizione cirillo-metòdiana. A dispetto dei ripetuti divieti e della costante resistenza del clero latino delle città costiere, questa letteratura che si serviva di una lingua fortemente affine a quella popolare (il cosiddetto slavo-ecclesiastico croato) e dell'alfabeto glagolitico (il cosiddetto glagolitico croato o « angolare ») riuscí a mantenersi viva (dal 1244 in poi essa ottenne addirittura l'approvazione papale) soprattutto nelle diocesi di Veglia e di Segna. Originaria-

mente al servizio della liturgia slava (messali, breviari), lo slavo-ecclesiastico croato venne impiegato piú tardi per piú vasti usi letterari. Fonti occidentali, soprattutto latine e italiane, ma anche orientali, introdussero nella letteratura croata agiografie, leggende (*Il miracolo di Maria*) e scritti apocrifi. Accanto a temi di carattere edificante (*Barlaam e Josafat*) vennero accolti anche soggetti narrativi profani (*Il romanzo di Troia* e *Il romanzo di Alessandro*), mentre lo slavo-ecclesiastico si avvicinava sempre piú all'idioma del popolo e cioè al dialetto ciacavo. I primi canti croati s'ispirarono a modelli ecclesiastici, il che rese familiari tra il popolo determinate forme strofiche e metriche. Giunse infine, importata dall'Italia, anche la sacra rappresentazione, che, come la leggenda e il canto spirituale, venne coltivata dai diversi ordini religiosi e si diffuse rapidamente anche verso sud-est tra le popolazioni ancora legate alla scrittura glagolitica.

Nel 1483 venne stampato il primo messale glagolitico, mentre nel 1494 sorgeva a Segna una tipografia glagolitica. Nelle città tuttavia l'alfabeto glagolitico, un tempo usato anche per scopi profani (atti notarili, ecc.), era stato gradatamente sostituito da quello latino fin dal secolo XIV. Accogliendo la lingua popolare, la letteratura glagolitica, costituita soprattutto da opere tradotte, favorí lo sviluppo di una moderna letteratura profana.

La Dalmazia

Le strette relazioni che le città costiere e insulari, un tempo romane e ora in gran parte slavizzate, intrecciarono con l'Italia, permisero alle signorie dalmate di compiere un rapido progresso culturale (scuole latine, insegnanti e notai italiani). In questa regione l'umanesimo potè penetrare già nel XV secolo, epoca in cui operarono filosofi (Giorgio Benigno Salviati, Francesco Patrizi), poeti, storici e tipografi (Bonino de Boninis) spesso di fama internazionale. Mattia Flacio (Matija Vlačić 1520-1575), noto anche nella storia della riforma tedesca, fu un importante esponente della scuola scientifica croata da cui, nel XVIII secolo, uscirà il grande filosofo naturalista e scienziato Ruggero Boscovich (1711-1787).

Se già nel '400 il livello della cultura laica era stato considerevolmente alto, il '500 vide addirittura la nascita di una vasta letteratura rinascimentale in lingua volgare. Nella ricca signoria di Ragusa che, destreggiandosi tra Venezia e l'impero ottomano, si era assicurata un'ampia indipendenza politica, Sigismondo Menze (1457-1527) e Giorgio Darsa (1461-1501) crearono una lirica d'amore formalmente evoluta (dodecasillabi a rima doppia), ma fondata su convenzionali variazioni di motivi petrarcheschi. Essa ebbe una notevole diffusione per tutto il secolo XVI ed estese la sua influenza anche a nord, raggiungendo Lesina, Spalato e Zara. Il poeta lirico Domenico Ragnina tentò, senza grande successo, di rinnovare la metrica del verso croato; verso la fine del '500 Dinko Zlatarić, buon conoscitore dello stile di Pietro Bembo e del suo ritorno alle fonti dell'autentico petrarchismo, riuscí invece ad approfondire e a trasformare il contenuto e la forma della poesia.

Fin dal 1501 Marco Marulo (1450-1524), noto per i suoi scritti di filosofia morale e per il poema epico latino *Davidias*, aveva già creato a Spalato il poema epico biblico *Judita*, scritto in lingua croata e concepito sotto l'impressione della minaccia turca. Mentre a Lesina P. Hektorović (1487-1572), nelle sue *Egloghe piscatorie* (1555) elaborava per la prima volta i canti eroici della tradizione orale e Hanibal Lucić (1485-1553) creava con il suo *Robinja* (1556) il primo dramma profano, a Zara nasceva, sul modello di Sannazaro, il primo romanzo pastorale (*Planine*, 1569), scritto parte in prosa e parte in versi (si tratta di opere che esprimono sentimenti intensamente patriottici e rivelano spesso anche tratti nazionali-popolari), e infine a Ragusa Marin Držić (1508-1567) scriveva, imitando Plauto e le laudi senesi, drammi pastorali in versi e anche commedie in prosa, che in parte tengono ancora oggi la scena in quanto felici rappresentazioni dell'ambiente e dei caratteri dell'epoca (*Dundo Maroje*). Tra gli altri generi letterari coltivati in questo periodo ricorderemo ancora la lirica didascalico-religiosa e il dramma sacro, e inoltre il canto carnascialesco (*jedjupka*) e l'epistola in versi.

Mentre nel resto della Dalmazia lo sviluppo letterario veniva bloccato dalle incessanti aggressioni dei turchi, nel XVII secolo Ragusa raggiungeva il periodo della massima fioritura economica e culturale. Ivan Gundulić (1588-1638) fu autore di una lirica religiosa barocca e inoltre del piú importante poema epico barocco dei popoli slavi (*Osman*); scritta in levigati ottonari, quest'opera lascia chiaramente trasparire l'influsso del Tasso e rispecchia nella sua tematica (vittoria dei polacchi sull'esercito ottomano, decadenza dell'impero turco) gli eventi dell'epoca e le aspirazioni alla libertà degli slavi meridionali. Del medesimo autore è anche il dramma pastorale *Dubravka*, un inno alla libertà della patria. Il genere del dramma mitologico si arricchí delle opere pseudostoriche (*Pavlimir*, 1632) di Giunio Palmotta (1606-1657). Nel suo *Derviš*, Stefano Giorgi (1579-1632) parodiò la lirica d'amore petrarchesca mentre Ivan Bunić-Vučić (1594-1658) si guadagnava un posto tra i piú importanti poeti lirici dell'epoca con le poesie pastorali e i poemi religiosi. La grande tradizione barocca di Ragusa riecheggiò, all'inizio del '700, nell'opera del benedettino Ignazio Giorgi (1675-1737), autore di eleganti poesie arcadiche d'ispirazione profana — in cui si intrecciano devozione e sensualità — e inoltre di parafrasi di salmi.

Nonostante le distruzioni del grave terremoto del 1667 e l'incipiente decadenza economica, Ragusa si sforzò di conservare la propria egemonia culturale e accolse nuove sollecitazioni intellettuali, soprattutto francesi. Ma le accademie, fondate anche a imitazione della Arcadia romana, si dedicarono prevalentemente a studi eruditi e alla raccolta e collezione di testi, sacrificando anche lo sviluppo di una letteratura in lingua croata a vantaggio di esercitazioni poetiche in latino.

Centro della cultura croata divenne Zagabria cui, nel frattempo, era passata anche la direzione politica della regione.

Bosnia e Slavonia

A causa delle continue guerre difensive contro i turchi, la Croazia interna si trovava in una situazione assai meno favorevole della repubblica oligarchica di Ragusa. La riforma vi fece nascere una lingua letteraria (fondata sul dialetto caicavo), che all'epoca della controriforma venne usata per una produzione costituita soprattutto di opere edificanti e di prediche (Juraj Habdelić), e che rimase la lingua letteraria di Zagabria e dei suoi dintorni fino al 1836. Nella letteratura profana emersero due scrittori di nobilissima famiglia, entrambi giustiziati nel 1671 per aver congiurato contro il potere centrale degli Asburgo: Petar Zrinyi, che nel 1660 tradusse il poema epico scritto in ungherese dal fratello Miklós in onore dei difensori di Sziget, e il giovane Krsto Frankopan, di cui furono pubblicate postume numerose poesie.

In Bosnia i francescani avevano creato, fondandosi sul dialetto locale, una lingua letteraria in cui si sviluppò una letteratura popolare di devozione religiosa. Importante cultore di questo genere (*Postille*, 1616) fu Matej Divković (1563-1631). Analogo sviluppo letterario si ebbe nella Slavonia (liberata dai turchi solo nel 1699) dove le leggende poetiche barocche del già ricordato Ignazio Giorgi trovarono in A. Kanižlić (1700-1777) un nuovo cultore.

A prescindere dalle grandi opere barocche di Ragusa (che solo le generazioni successive seppero valutare a pieno) l'importanza del barocco letterario croato superò, anche sotto altri aspetti, i confini regionali. La letteratura di questo periodo accentuò il sentimento unitario tra gli slavi del sud e stimolò inoltre — grazie specialmente all'opera del gesuita Bartol Kašić — la formazione di una sola lingua letteraria che doveva facilitare l'attività missionaria della controriforma romana presso gli ortodossi delle regioni balcaniche interne. Questa capacità di fungere da lingua nazionale venne riconosciuta al centrale dialetto stocavo (il piú diffuso), che divenne quindi lingua comune alle letterature sèrba e croata.

Dall'illuminismo al risorgimento

Nella seconda metà del secolo XVIII operarono in Dalmazia e in Slavonia il francescano dalmata Andrija Kačić-Miošić (1704-1760) e l'ufficiale sloveno Matija Reljković (1732-1798). Sebbene fondamentalmente diversi per temperamento e per fini, questi due scrittori si rivolsero entrambi alle grandi masse popolari con opere di contenuto profano composte in decasillabi (il verso della canzone epica degli slavi meridionali). *Razgovor ugodni* (1756) di Kačić-Miošić fu un libro importante cui arrise ben presto un largo successo popolare. Nello spirito dell'erudizione barocca il suo autore intese « correggere » gli errori storici contenuti nei canti epici popolari e a tal fine interruppe il flusso epico della narrazione con numerosi inserti in prosa. Ciò tuttavia non indebolí la rievocazione del passato eroico degli slavi del sud: da Skanderbeg, eroe nazionale albanese e fiero nemico dei turchi, vissuto nel XV secolo, fino ai combattenti contemporanei, il libro cantò le gesta dei piú importanti difensori della libertà slava

Nonostante le aggiunte prosastiche erudite, questa cronaca epica parlò per la prima volta al cuore del popolo valendosi della lingua dei suoi canti e trattando con il *pathos* eroico della tradizione locale temi che da gran tempo gli erano familiari. Reljković che, prigioniero di guerra, aveva potuto paragonare le condizioni della Prussia con quelle della sua patria, scelse anch'egli consapevolmente il verso e la lingua del canto popolare per il suo poema didascalico *Satir* (1762). Il suo stile dimesso e moralistico suscitò aspre polemiche tra i sostenitori di riforme, allora diffamati come « volterriani », e i difensori della tradizione.

Nel frattempo le idee dell'illuminismo e della riforma erano ormai penetrate anche nella Croazia interna, introducendovi l'avversione all'immobilismo tradizionale e l'aspirazione a elevare il livello economico e culturale del popolo. Nello spirito dell'illuminismo Tito Brezovački (1757-1805), che operò nella zona del dialetto caicavo, si scagliò, in una serie di commedie, contro i pregiudizi e gli abusi della società. Nella commedia *Matijaš Grabancijaš dijak* (1804), per smascherare la stupidità umana egli presentò gli artifici, gli inganni e i trucchi cui uno « studente » deve ricorrere per sfuggire al sospetto di essere uno stregone. Ma il richiamo della tradizione era ancora troppo forte. Sebbene da circa un secolo alcuni storici come Pavao Vitezović (1652-1713) e Adam B. Krčelić (1715-1778) cercassero di ricostruire un piú preciso e veritiero quadro del passato, e spiriti liberi come il vescovo M. Vrhovac si fossero schierati a favore dell'illuminismo e della tolleranza, erano ancora necessarie molte energiche spinte per poter avviare anche tra i croati lo sviluppo di una moderna coscienza nazionale. La spinta piú potente in tal senso venne dalla rivoluzione francese e dal successivo inquadramento di parte del territorio croato nelle napoleoniche Provincie illiriche. Altro fattore importante fu il diffondersi tra gli slavi del nuovo concetto di popolo sviluppato da Herder e dal romanticismo, e contemporaneamente il rafforzarsi dell'ideale panslavistico che nella sua variante slavo-meridionale (« illirica »), era stato intravisto (ben duecento anni prima della nascita del suo vero fondatore: lo slovacco Ján Kollár), dai croati Priboevius (in realtà Pribojević, XVI secolo) e Orbini (m. 1614).

Le spinte verso la germanizzazione del paese e, dopo la morte di Giuseppe II (1790), quelle sempre piú aperte verso la sua magiarizzazione, suscitarono la resistenza della nuova generazione borghese. Intorno al 1830 tutti questi fattori si erano rafforzati a tal punto che in due soli decenni di febbrile maturazione i letterati e i patrioti di Zagabria realizzarono il « risorgimento nazionale » gettando le basi di una moderna lingua letteraria, di una letteratura e di una cultura croate. Teso verso l'unificazione linguistico-culturale di tutti gli slavi del sud (obiettivo destinato a rimanere irraggiungibile), il movimento di « rinascita degli illiri » riuscí nel 1836 a eliminare definitivamente le barriere dialettali tra ciacavo, caicavo e stocavo, rinunciando al dialetto caicavo e assumendo come base della lingua letteraria lo stocavo. Questo fatto rivoluzionario diede a croati e serbi (grazie anche alla riforma linguistica del serbo operata da Vuk Karadžić) un'unità linguistica letteraria. Ideologo e organizzatore del « movimento illirico » fu Ljudevit Gaj (1809-1872) che riuscí anche a introdurre un'ortografia fonetica del croato.

Gli anni del risorgimento diedero una serie d'importanti scrittori: il poeta lirico Petar Preradović, lo sloveno Stanko Vraz, legato al movimento illirico, autore anche di opere in croato e noto come lirico e come critico, e Dimitrije Demeter, poeta epico, ma soprattutto drammaturgo (*Teuta*, 1844) e propugnatore di un teatro nazionale. Nacquero racconti e descrizioni di viaggi, mentre i lettori venivano subissati da una vera e propria valanga di canti di «riscossa nazionale» scritti per sincero ma convenzionale patriottismo. In questo periodo Ivan Mažuranić, piú tardi bano (governatore) della Croazia, diede alla letteratura croata il suo migliore e fino a oggi insuperato poema epico (*Morte di Smail-Aga Čengić*, 1846). In pochi anni i croati riuscirono cosí a creare una lingua nazionale unitaria, esempi dei vari generi letterari moderni, una stampa, efficienti istituzioni culturali, e a gettare le basi di un teatro nazionale. Il latino continuò a fungere da lingua ufficiale della burocrazia, ma solo per impedire l'adozione dell'ungherese. Verso il 1848 il «movimento illirico», cui la Corona impose di cambiare nome, diede contorni piú precisi ai suoi obiettivi politici.

La scoperta del presente

L'infelice esito della rivoluzione del 1848 paralizzò lo sviluppo dell'attività letteraria. L'«equiparazione» ungaro-croata (1868) ebbe come conseguenza un aumento della pressione per la magiarizzazione della Croazia, pressione che crebbe fino alla fine del secolo e a cui i croati tentarono di resistere facendo ricorso al diritto pubblico (A. Starčević e il suo partito costituzionale) e — con maggiore successo — intensificando il lavoro culturale (Accademia iugoslava, 1867; università, 1874; sviluppo degli studi linguistici e storiografici; espansione dell'organizzazione scolastica). Poiché le forze intellettuali del paese si esaurivano nell'attività politico-culturale, in questo periodo la letteratura non si arricchí di opere importanti: si ebbero drammi storici a sfondo romantico (Mirko Bogović) e narrazioni folcloristiche in versi (Luka Botić). Solo Janko Jurković diede nei suoi racconti e drammi realistici un ritratto fedele della Croazia del tempo.

Un mutamento si ebbe con la comparsa di August Šenoa (1838-1881), direttore, a partire dal 1874, della rivista *Vijenac*, fondatore del *feuilleton* croato, critico letterario e teatrale assai influente e infine autore di romanzi storici e di racconti animati da un fervido impegno nazionale. Come narratore egli si mantenne a metà strada tra il romanticismo e il realismo e seppe risvegliare tra i lettori interesse e partecipazione ai brucianti problemi e alle pressanti esigenze del presente. Šenoa chiese agli scrittori del suo tempo un senso piú vivo della realtà, indicando loro anche i grandi esempi della narrativa e del teatro russo e francese e contribuendo cosí all'ampliamento del loro orizzonte letterario.

La generazione successiva cercò di realizzare il programma del realismo letterario preannunciato da Šenoa, dal suo attento studio delle fonti e dal suo abile sfruttamento degli effetti. Nei suoi romanzi e racconti d'impronta zoliana, privi però del rigore costruttivo e del *pathos* morale del loro modello, Evgenij Kumić (1850-1905) fustigò i costumi e la morale della società moderna. Ante Kovačić (1854-1889) avrebbe forse potuto dare alla letteratura croata il grande romanzo sociale realistico, ma non ebbe una cultura letteraria sufficiente a imprimere una struttura formalmente e stilisticamente convincente alla sua opera, pur sempre suggestiva (*U registraturi*, 1888). Egli rappresentò l'ascesa della borghesia e il difficile adattamento all'ambiente cittadino di contadini appena usciti da una società patriarcale. Josip Kozarac (1848-1906) descrisse le modificazioni sociali intervenute nei villaggi della Slavonia, mentre Vjenceslav Novak (1859-1905) rappresentò il mondo dei piccoli borghesi delle cittadine della costa, e Ksaver Šandor Gjalski (1854-1935), autore di romanzi a sfondo politico, sociale e psicologico, in *Pod starim krovovima* (1886) — la sua opera piú riuscita — ritrasse un «nido di nobili» croati. Infine, Janko Leskovar (1861-1949) dedicò le sue opere all'analisi dei fattori psicologici.

Questo periodo di dure lotte politiche fu assai meno favorevole alle creazioni liriche. Tuttavia proprio in questi anni — e cioè subito dopo la morte di P. Preradović — la letteratura croata ebbe un nuovo grande lirico: Silvije S. Kranjčević (1865-1908) che fu lacerato da una intima contraddizione tra la disperazione per il presente e la fiducia nel futuro. L'opera di Kranjčević è caratterizzata da un'intensa interiorità e da un'originale struttura linguistica e formale; essa ha contribuito a modernizzare la letteratura croata.

I modernisti

Le correnti letterarie «moderniste», che sorsero intorno alla metà degli anni '90, sembrarono estraniarsi in un primo momento dai problemi del presente. I loro esponenti rivendicavano un'illimitata libertà di creazione personale, fondandosi sul principio dell'autonomia dell'arte e dell'esclusiva validità del criterio estetico, e anche quando adottarono, per provocazione, le vecchie forme espressive, cercarono di vivificarle. Nella lirica (Dragutin, Domjanić, Vladimir Vidrić), nel racconto, nel bozzetto narrativo e nel saggio, essi infusero un piú sottile senso del valore estetico della parola e cercarono, ispirandosi soprattutto alle letterature dei paesi latini, di portarsi a un livello europeo. Alla fine però anche nel modernismo tornò a prevalere il sentimento nazionale, come dimostrano i drammi di Ivo Vojnović (1857-1929) — autore di una *Trilogia di Ragusa* (1902) — assai suggestivi per l'atmosfera ermetica e per la struttura simbolica, nonché l'opera del lirico e narratore Vladimir Nazor (1876-1949), ancora attivo all'epoca della guerra partigiana, e le poesie dialettali di Dragutin Domjanić (1875-1933). (Ricordiamo a questo proposito che la letteratura croata continua a creare un'importante poesia dialettale in ciacavo e caicavo, non piú lingue letterarie.)

Principale esponente del modernismo è stato Antun Gustav Matoš (1873-1914). Grande poeta lirico, Matoš ha dato anche un contributo decisivo al rinnovamento della prosa croata con la *verve* scintillante dei suoi saggi e l'eleganza della sua impressionistica critica letteraria.

Nel primo decennio del nostro secolo, si è avuto un riavvicinamento tra i sostenitori del «nuovo» e i seguaci della tradizione. Inoltre si sono fatti piú stretti i contatti tra la letteratura croata e quella serba.

Verso il socialismo

Dopo la prima guerra mondiale il popolo croato è entrato a far parte del regno iugoslavo, inizialmente organizzato secondo una formula rigidamente centralizzata. Nella nuova situazione un certo successo hanno avuto gli epigoni dell'espressionismo (A.B. Šimić). In contrasto con l'estetismo del periodo modernista, negli anni tra le due guerre la lirica è stata caratterizzata da una maggiore semplicità e schiettezza espressive (G. Krklec, D. Cesarić, D. Tadijanović e altri), dal rifiuto dell'effetto e dalla ricerca degli aspetti poetici della semplice vita quotidiana. Le appassionate dichiarazioni di guerra alla società che troviamo, sotto le forme piú svariate (dalla ribellione simbolista alla spietata analisi critica), in Miroslav Krleža (n. 1893) contrassegnano un po' tutto il periodo. La multiforme opera di Krleža (lirica, novella, romanzo, dramma, saggio, ballate contadine in dialetto) ha influenzato contenuti e forme della letteratura successiva.

La seconda guerra mondiale e la lotta partigiana hanno ispirato fin dall'inizio gli scrittori che vi hanno partecipato (Vladimir Nazor, I. Goran Kovačić, ecc.). La maggior parte delle opere dedicate a questi eventi è stata scritta però solo nel dopoguerra. Meritano un accenno i racconti di Slavko Kolar (1891-1963), noto già in precedenza per la sua narrativa ricca di umorismo e di umanità, quelli di Vjekoslav Kaleb (n. 1905) e infine i drammi di Marijan Matković (n. 1915) e di Mirko Božić (n. 1919).

Lo sviluppo della letteratura croata è stato ostacolato solo per breve tempo dal dogma del «realismo socialista». Meritano di essere ricordati i poeti lirici V. Popović, G. Vitez, J. Kaštelan e Vesna Parun, il novellista R. Marinković e i romanzieri M. Božić, illustratore sobrio e vigoroso della vita dei ceti piú poveri nelle misere zone carsiche, e V. Desnica, accentuatamente introspettivo.

La storia della letteratura croata offre, nel suo insieme, un quadro molto confuso. Dopo inizi promettenti che consentirono assai presto alle favorite zone costiere della Dalmazia di portarsi, in campo letterario, a livelli europei, si ebbero lunghi periodi di faticosa e lenta evoluzione che imposero duri sforzi per superare i ritardi causati dalle ingiustizie della storia. La letteratura è forse lo specchio piú fedele e suggestivo dell'alterno destino e delle vicissitudini storiche del popolo croato.

Alois Schmaus

LETTERATURA MACEDONE

L'attuale popolazione della Macedonia non ha nulla a che vedere con l'antica stirpe macedone che si stanziò nella zona nord-occidentale della penisola ellenica e diede i natali ad Alessandro Magno. Nel secolo XIX gli slavi di questa regione venivano chiamati anche «macedoslavi». Bulgari e serbi hanno tentato spesso di annetterli, convinti gli uni e gli altri della propria affinità etnica con questo popolo che sul piano linguistico è piú vicino ai primi che ai secondi. Molti glottologi inquadrano infatti i diversi dialetti macedoni nel gruppo bulgaro, a dispetto di certe particolarità fonetiche delle parlate centrali e specialmente di quelle nord-occidentali, che ricordano il serbo.

I macedoni non hanno creato un proprio stato, a meno di non considerare tale il regno della Bulgaria occidentale dello zar Samuil, morto nel 1014. Nel corso della storia essi hanno fatto parte di diversi organismi politico-statali (imperi bizantino e bulgaro, principato serbo, impero ottomano); oggi vivono, per la maggior parte, nella Repubblica Popolare Macedone della Iugoslavia. Fin quasi ai giorni nostri la Macedonia è stata causa di rivalità e di contese tra i popoli vicini, e questo ha ritardato notevolmente lo sviluppo di un sentimento nazionale nonché la creazione e la diffusione di una lingua letteraria autonoma. Tra tutte le lingue slave, il macedone è stato l'ultimo ad avere una forma scritta e letteraria. Solo nel 1943 il Comitato di liberazione nazionale iugoslavo ha proclamato l'equiparazione dei diritti della nazionalità e della lingua macedone. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare di Macedonia il macedone è stato adottato dagli uffici e dalle scuole.

Le origini

Già alla fine del IX e all'inizio del X secolo i territori macedoslavi parteciparono attivamente alla fioritura religiosa e letteraria del primo impero bulgaro. Grazie all'insegnamento cristiano di san Clemente (m. 916), discepolo degli apostoli slavi, Ochrida si affiancò alla capitale Preslav (situata nella Bulgaria orientale) come centro importante di vita culturale. L'eredità di quest'antica tradizione non andò completamente perduta neppure durante il mezzo millennio

della dominazione turca, che iniziò verso la fine del 1300. La persistenza dei germi della civiltà slavo-ecclesiastica dimostra l'intensità con cui i macedoni parteciparono allo sviluppo della letteratura relativa e di quella cosiddetta damascena (prediche condotte secondo il modello di Damasceno lo Studita), che tuttavia non poterono fornire un valido punto di partenza per lo sviluppo di una letteratura moderna.

Nuovi impulsi a uno sviluppo letterario compaiono in Macedonia solo all'inizio del XIX secolo; la borghesia locale (mercanti e artigiani), ormai socialmente in ascesa, rinnova chiese e monasteri, crea scuole e sovvenziona anche i giornali e la pubblicazione di alcuni scritti di devozione religiosa redatti nel dialetto macedone orientale, ancora fortemente impregnato di elementi slavo-ecclesiastici. Autori di questi scritti sono il monaco Joakim Krčovski (m. 1820) e Kiril Pejčinovik-Tetoec (m. 1845) cui si devono i primi libri macedoni.

Una letteratura profana nasce però solo quando comincia a svilupparsi nel paese una moderna coscienza nazionale, il che avviene nella seconda metà dell'800, nel periodo della *prerodba* (rinascita). A questo contribuisce potentemente la partecipazione macedone alla lotta sostenuta dai bulgari contro il predominio del greco nella Chiesa e nella scuola, lotta che si conclude con l'istituzione di un esarcato bulgaro comprendente anche la Macedonia (1870). Animatore e guida di questa battaglia per la lingua è, in campo macedone, lo scrittore Dimitar Miladinov (1810-1862).

L'organizzazione di una struttura scolastica e la creazione di nuovi libri di testo rendono tuttavia piú acuta, anche per ragioni semplicemente pratiche, l'esigenza di una lingua letteraria comune a tutto il paese. La soluzione di questo spinoso problema tarda a venire, ma i dibattiti pubblici e l'esempio di altri slavi del sud risvegliano l'interesse dei macedoni per la poesia popolare tramandata oralmente e per la sua conservazione (la raccolta di canti popolari dei fratelli Miladinov è del 1861). Sotto il pungolo della nostalgia, Konstantin Miladinov scrive, durante i suoi studi in Russia, una serie di poesie che costituiscono i primi esempi di una lirica d'arte macedone in lingua popolare. Altri poeti di talento sono Rajko Žinzifov (1839-1877), che perfeziona in Russia la propria cultura, e Grigor Prličev (1830-1893), che verrà addirittura premiato dall'università di Atene per un suo poema in lingua greca. Žinzifov e Prličev non possono tuttavia essere considerati poeti autenticamente macedoni perché le loro opere sono scritte in una lingua mista, artificiosamente slava.

Nei decenni precedenti la prima guerra balcanica (1912) il popolo macedone eleva il livello di cultura e rafforza la propria coscienza nazionale; non si ha però nessuna evoluzione di rilievo nella sua vita letteraria, forse a causa della difficile situazione politica. Continua invece a svilupparsi, come nei secoli precedenti, la poesia popolare di cui, tra i paesi dell'Europa meridionale, la Macedonia è forse la regione piú ricca. Fino a tempi recenti il canto epico e religioso si è tramandato nella tradizione orale di cantastorie ciechi; la canzone d'amore e di costume e la ballata popolare sono invece sopravvissute soprattutto nella memoria delle ragazze e delle donne. Straordinariamente ricco è anche il patrimonio di fiabe popolari, come dimostra la raccolta di M. Čepenkov. Le condizioni politiche e sociali si rispecchiano nei canti guerreschi o nei lamenti degli *hajduti*, dei *kumiti* e dei *pečalba* (questi ultimi sono braccianti stagionali che si recano a lavorare fuori del proprio paese).

I problemi della lingua scritta

Verso la fine del secolo, con l'inasprirsi della lotta contro il potere turco, diventa sempre piú forte anche in Macedonia l'esigenza di autonomia politica e culturale. In una pubblicazione apparsa a Sofia nel 1903, Krste P. Misirkov elabora le basi e il programma di sviluppo della lingua letteraria macedone, fondandosi sui cosiddetti dialetti centrali e creando norme cui ancora oggi obbedisce il macedone letterario. Il libro viene però distrutto, tranne pochi esemplari, sicché l'opera di Misirkov avrà effetti solo piú tardi.

Nel 1918, dopo la prima guerra mondiale, la Macedonia entra a far parte del regno iugoslavo come « Serbia meridionale » o « Banato del Vardar », ma non raggiunge ancora un'autonomia culturale. Negli uffici e negli ambienti colti si continua a parlare e a scrivere il serbo (cosí come si scrive e si parla il bulgaro durante l'occupazione bulgara della Macedonia nella prima e nella seconda guerra mondiale).

Durante gli ultimi anni del regno iugoslavo si afferma però una nutrita schiera di poeti macedoni che tra il 1937 e il 1941 riescono, piú o meno illegalmente, a far pubblicare fuori del paese i loro versi scritti in macedone (K. Racin, V. Markovski, K. Nedelkovski). Particolare talento lirico rivela il giovane autodidatta Racin che si serve del ritmo e degli accenti della tradizione poetica popolare per esprimere le proprie esperienze interiori e affrontare i problemi sociali della sua patria. La comune lingua macedone verrà ampiamente utilizzata durante la seconda guerra mondiale dalle formazioni partigiane che se ne serviranno per l'informazione militare e la propaganda politica.

La letteratura contemporanea

Nella repubblica popolare macedone di Iugoslavia la produzione letteraria, dopo il 1944, può finalmente svilupparsi in piena libertà. La lingua gode ora di un pieno diritto di cittadinanza in tutti i campi della vita sociale, nella scuola, nella stampa, alla radio e in teatro. Come era prevedibile, il primo genere a svilupparsi è la lirica, mentre la prosa, che — a parte le favole — non ha modelli locali cui rifarsi, stenta a seguirla. I piú importanti poeti lirici si sforzano, con successo, di sviluppare i mezzi formalmente e linguisticamente limitati della poesia popolare e di adeguarli alla tematica, alla struttura e alle esigenze stilistiche della letteratura moderna (B. Koneski, A. Šopov; S. Janevski, S. Ivanoski). Particolarmente fecondo sul piano formale risulta l'influsso degli scrittori stranieri e dei poeti di altre regioni iugoslave. Prevale inizialmente una tematica sociale e patriottica cui però succede ben presto — nella lirica — un'ispirazione di carattere nettamente personale e soggettivo (G. Todorovski). Le tendenze moderniste di alcuni autori (a esempio di Popovski) si accentueranno ancora negli ultimi anni.

All'inizio i prosatori si limitano al racconto breve ispirandosi per lo piú agli avvenimenti della guerra e del periodo immediatamente successivo (J. Boškovski). V. Maleski sarà il primo ad abbandonare la « cronaca letteraria » per dedicarsi alla rappresentazione di situazioni e conflitti psicologici. La tematica si va cosí gradatamente sviluppando sinché, negli ultimi anni, verranno ampiamente illustrati anche le esperienze d'infanzia (S. Ivanovski) e specialmente i conflitti umani motivati dai rapidi cambiamenti sociali. Nel 1953 Janevski, già noto e stimato come poeta lirico e autore di novelle, scrive il primo romanzo macedone: *Il villaggio dietro i sette frassini.* (Già prima della guerra Andjelko Krstić aveva pubblicato in serbo un suo romanzo sulla vita dei *pečalba.*) A questa sua opera prevalentemente realistica, Janevski farà seguire altri romanzi nei quali alla tecnica dell'intreccio si sostituirà via via un nuovo e originale stile rappresentativo. Accanto a lui vanno ricordati i romanzieri G. Abadžiev, M. Jovanovski, J. Leov e S. Drakul e infine anche un esponente della vecchia generazione, Stale Popov, che prosegue la tradizione e la tecnica narrativa della poesia popolare tramandata oralmente.

Il teatro macedone non ha ancora prodotto nulla che possa reggere il confronto con la narrativa, anche se le esigenze del pubblico hanno stimolato la nascita di numerosi atti unici (J. Leov e altri) e di drammi di propaganda politica e benché alcuni narratori di rilievo, come K. Čašule, si siano recentemente dedicati al teatro.

Alois Schmaus

LETTERATURA BULGARA

I bulgari risiedono nella zona orientale del territorio occupato dagli slavi del sud e hanno vissuto, per secoli, nelle immediate vicinanze dei centri di potere dei grandi imperi bizantino e ottomano, subendone quindi intensamente l'influsso. Tra tutti gli slavi il popolo bulgaro è quello che ha le piú antiche tradizioni politiche e statali. Nel VII secolo un'*élite* di origine turkmena — i cosiddetti proto-bulgari — unificò la popolazione slava, numericamente assai piú forte, in un solido organismo statale di tipo militare che, nella sua rapida espansione, riuscí ben presto a minacciare anche l'impero romano d'Oriente. Con l'andar del tempo quest'aristocrazia proto-bulgara si mescolò con la popolazione locale che infine ne adottò il nome. Nacque cosí il popolo dei « bulgari ». Il processo di fusione venne accelerato dalla conversione al cristianesimo (il Kan Boris si fece battezzare nell'anno 864) mentre a sua volta l'unione alla Chiesa d'Oriente rafforzò l'influsso bizantino sul primo regno bulgaro.

Fioritura precoce

L'assimilazione dell'opera degli apostoli slavi portò assai presto la Bulgaria a un alto livello culturale. I discepoli di Cirillo e Metodio trasmisero ai bulgari il colto linguaggio letterario della Chiesa che si rivelò uno strumento di straordinario valore per una rapida realizzazione dei loro obiettivi politici, statali ed ecclesiastici. Si deve a questa favorevole costellazione se l'antica letteratura bulgara raggiunse, già sotto lo zar Simeone (m. 927), la sua prima fioritura, la sua « età aurea » sviluppandosi cosí con un notevole anticipo sulle altre letterature slave.

Sebbene si trattasse prevalentemente di traduzioni e compilazioni di scritti per lo piú teologici, la semplice assimilazione linguistica di queste opere fu un fatto culturalmente importantissimo. In quest'antica letteratura si trovano anche abbozzi di opere originali ispirate ai modelli bizantini.

Un discepolo di Metodio, san Clemente (m. 916), continuatore dell'opera del maestro nella città di Ochrida (Macedonia occidentale), diede vita a una brillante oratoria ecclesiastica componendo encomi sovraccarichi di ornamenti retorici e limpide esposizioni teoriche. Il

vescovo Costantino di Preslav diede agli slavi il primo commento evangelico in cui si trovano anche i primi versi in lingua slava: una «preghiera alfabetica» e, dopo il proemio, un prologo poetico. La piú importante opera letteraria di quest'epoca antica è l'*Esamerone* dell'esarca Giovanni, traduzione della storia della creazione secondo Basilio il Grande, Severiano e Teodoreto di Chiro; l'opera venne donata allo zar Simeone con una dedica in elevato stile oratorio. Assai interessante sul piano della storia culturale è la descrizione dello sfarzo e dello splendore della reggia degli zar bulgari, che l'esarca inserisce abilmente nella sua traduzione onde offrire un termine di paragone; sulle difficoltà del suo lavoro di traduttore egli esprime piú volte giudizi da esperto. Esistono altri due documenti della piú antica letteratura bulgara (prescindiamo qui dalle raccolte di prediche e dalle grandi opere di contenuto enciclopedico composte su incarico e sollecitazione degli zar) che dimostrano come già allora essa stesse sviluppando con molta autonomia e originalità gli insegnamenti bizantini. Si tratta di due scritti polemici: la difesa della lingua, della scrittura e delle Chiese slave, del monaco Chrabr, e il discorso polemico-satirico ed esortativo del presbitero Kozma; questi scritti risalgono all'epoca dello zar Pietro (seconda metà del secolo X) e ci forniscono notizie estremamente preziose sulla setta dei bogomili che è appunto l'oggetto dei loro attacchi.

Il dominio bizantino che tra il 972 e il 1018 si sostituí al primo regno bulgaro non impedí lo sviluppo dell'attività letteraria (anzi, le piú antiche copie dei monumenti letterari slavo-ecclesiastici risalgono proprio a questo periodo); tuttavia né in quest'epoca né, piú tardi, nel nuovo regno bulgaro degli Assenidi (1188-1396), si ebbe piú uno sviluppo paragonabile a quello degli anni di Simeone. Fiorirono bensí l'arte della trascrizione e della miniatura, di cui testimoniano con le loro ricche decorazioni i codici miscellanei (1343 e 1348) eseguiti per ordine dello zar Alessandro e il *Tetravangelo di Londra* (1356), mentre anche in Bulgaria s'irradiava l'influsso del fecondo rinascimento artistico bizantino iniziato sotto la dinastia dei Paleologi, e dal monte Athos giungeva l'eco del movimento mistico dell'esicasmo, assai importante per il rinnovamento dello spirito religioso. La confusione interna, il rafforzarsi della tendenza alla piatta imitazione dei modelli bizantini e infine le sette impedirono però che la tradizione venisse fruttuosamente portata avanti. Solo l'ultimo patriarca, Evtimij (n. 1320? e deportato dai turchi nel 1393 dopo la conquista di Türnovo, allora capitale dei bulgari), creò intorno a sé una scuola che doveva sviluppare le sue idee riformatrici (revisione dei libri liturgici sulla base delle fonti greche e adozione di un'ortografia arcaicizzante). Oltre ad altri scritti Evtimij creò alcune opere agiografiche concepite a imitazione dei modelli bizantini e nello spirito dell'esicasmo, tra cui le «vite» dei santi nazionali, a esempio quella di Giovanni da Rila.

Il quadro dell'antica letteratura bulgara non sarebbe completo se non citassimo le numerose opere tradotte dal greco — apocrifi, vite di santi, «romanzi» medioevali di contenuto edificante (*Barlaam e Josafat*) e profano (*Il romanzo di Troia* e *di Alessandro*), cronache di monaci — che appartengono in gran parte al patrimonio comune della letteratura europea medioevale. Tuttavia non è sempre possibile

stabilire con certezza dove e quando queste traduzioni siano state compiute e da quale popolo slavo siano state trasmesse agli altri.

Sotto il dominio turco (1396-1878) questo patrimonio letterario medioevale non si arricchí di nessuna opera di rilievo; anzi, fino alla metà del secolo XVIII non si ebbe alcun importante mutamento in campo letterario, e la letteratura rimase sostanzialmente confinata alla sfera ecclesiastico-religiosa. Meritano però di essere ricordate, per il realismo della loro tecnica rappresentativa, due «vite» del XVI secolo, dedicate a due nuovi martiri e santi, vittime del fanatismo islamico. Ampia diffusione ebbero, dal '500 in poi, le raccolte di manoscritti di contenuto vario che vennero chiamate «damaschine», data la presenza in esse delle molto apprezzate prediche del greco Damasceno lo Studita. Si continuò a trascriverle fino al secolo XIX inoltrato, il che dimostra l'aumento della domanda di libri che si ebbe in questo periodo in seguito alle nuove esigenze d'istruzione elevate da masse piú vaste della popolazione. Nonostante il continuo rafforzarsi dell'elemento popolare nella lingua, queste opere vanno a ragione attribuite all'antica letteratura bulgara.

La stampa venne introdotta assai tardi in Bulgaria (al tempo della controriforma un libro di preghiere bulgare — *Abagar*, 1651 — dovette essere stampato a Roma) e si continuò quindi a coltivare per lungo tempo l'arte della trascrizione a mano. Poiché, durante la dominazione turca, non vi era una capitale, sorsero qua e là, nelle varie provincie del paese, scuole di scrittura.

A partire dal '600 i monaci incominciarono a importare dalla Russia un gran numero di opere religiose, sicché, col passare degli anni, la Bulgaria accettò la versione russa dello slavo-ecclesiastico che finí anzi per considerare come la lingua originaria degli apostoli slavi. Sullo sviluppo di una lingua letteraria autonoma agí sfavorevolmente anche il passaggio della Chiesa bulgara, che fino al 1767 era rimasta soggetta all'autorità dell'arcivescovo di Ochrida, alle dirette dipendenze del patriarcato di Costantinopoli. Ciò escluse i bulgari dalle piú alte gerarchie ecclesiastiche che divennero appannaggio del clero greco. Ne seguí anche un tentativo di sostituire nella Chiesa e nella scuola il greco allo slavo, tentativo che scatenò piú tardi una lotta tra le due Chiese.

La lingua popolare, che fin dal secolo XII si era andata progressivamente allontanando dalla lingua scritta e che all'epoca della dominazione turca cominciò a manifestare tutti i caratteri del «neobulgaro», si mantenne viva nella poesia popolare. Per la straordinaria ricchezza del suo patrimonio di canti quest'ultima non ha nulla da invidiare a quella ucraina; in essa abbondano soprattutto i canti mitologici (canti di fate e di draghi) e le antiche canzoni epiche; con il secolo XVIII si è sviluppato pure il «canto degli aiducchi» che diverrà anch'esso un genere specifico dell'epica popolare.

Il secondo inizio

La *Storia slavo-bulgara* (1762), diffusa solo in manoscritti, del monaco del monte Athos Paisij (1722-1798) segna realmente un nuovo inizio della letteratura scritta e cioè inaugura il periodo della «ri-

nascita » (*vŭzraždane*) che in parte si ispira a esempi stranieri (greci e serbi) e abbraccia gli anni in cui matura la liberazione nazionale (1878). Evocando il glorioso passato del paese e celebrando i suoi zar e i suoi santi, quest'opera spronò i bulgari a sviluppare una coscienza nazionale e a difendere il loro carattere e la loro lingua materna. Essa costituí perciò anche un programma di sviluppo culturale, che venne realizzato negli anni successivi da numerosi lavori di monaci e di studiosi. Sulle orme di Paisij procedette Sofronij (1739-1813), vescovo di Vraca, che tradusse discorsi gnomici e favole esopiche e fu anche autore di una raccolta di prediche, *Nedelnik*, il primo libro stampato in bulgaro moderno (1806). La sua sincera autobiografia, *Vita e dolori del peccatore Sofronij* (1804), che illustra senza ambizioni artistiche il duro destino dell'autore e le sofferenze del popolo, è la prima opera autobiografica della letteratura bulgara.

L'organizzazione scolastica greca, fiorente fin dal secolo XVII, consentiva ai giovani bulgari dei ceti piú facoltosi di acquisire una piú alta istruzione, ma acuiva il pericolo di un'« ellenizzazione » della borghesia, di una vera e propria « grecomania ». Per ovviare a ciò si cercò di costituire una moderna organizzazione scolastica bulgara (scuola di Gabrovo, 1835) imitando quella greca e serba e piú tardi anche quella russa. A tal fine vennero creati anche libri di testo in bulgaro (l'abbecedario di Petăr Beron è del 1824; Neofit Rilski, Neofit Bozveli).

Nella prima metà dell'800 dopo lunghe e pesanti polemiche il bulgaro orientale, che era il dialetto piú usato nella vita politica, assurse alla dignità di *koiné* letteraria. Pur radicandosi nel linguaggio popolare, esso ebbe un carattere nettamente sovradialettale. Il rapido sviluppo dell'organizzazione scolastica, gli studi che molti giovani bulgari compivano in Russia e la partecipazione delle forti colonie di emigrati all'estero (Costantinopoli, Odessa, Bucarest) alla causa nazionale della madrepatria, favorirono l'evoluzione dell'istruzione popolare e della vita culturale. Ancora prima della metà del secolo apparvero la prima rivista (*Ljuboslovie*, che dal 1842 si stampò a Smirne) e il primo giornale (1846, stampato a Lipsia). Nello stesso periodo i bulgari, fino allora quasi completamente dimenticati dal resto dell'Europa, furono riscoperti anche dalla storiografia, dalla filologia e dalla critica letteraria, mentre per la prima volta venivano portati a conoscenza del pubblico i tesori della loro poesia popolare. Contemporaneamente si accese la lotta per l'indipendenza ecclesiastica che, nel 1870, doveva portare alla fondazione dell'esarcato bulgaro.

Questa fase di preparazione in cui, per oltre mezzo secolo, la vita culturale fu dominata dalla parola d'ordine: « verso la libertà attraverso la cultura », e dall'azione degli « educatori del popolo », può essere definita, con qualche riserva, come una specifica forma d'illuminismo dell'Europa sud-orientale.

La produzione letteraria del periodo fu relativamente modesta. Risalgono tuttavia a questi anni i primi tentativi riusciti di una poesia metrica moderna, intrapresi sotto l'influsso russo ma in stretto collegamento con la poesia popolare da Najden Gerov (1823-1900), autore di racconti in versi, e da Dobri Čintulov (1822-1886), autore di liriche patriottiche. Il verso sillabico venne sostituito da quello sillabico-tonico che prevarrà nella poesia bulgara.

Prima e dopo la liberazione

La metà del secolo XIX fu contrassegnata da un radicale cambiamento di condizioni: la rivendicazione dell'indipendenza divenne sempre piú forte, mentre le forze della resistenza si riunivano per intraprendere un'azione armata diretta dai rivoluzionari emigrati. Tra i capi di questo movimento vi furono anche le piú importanti personalità letterarie. Georgi Rakovski (1821-1867), a esempio, ricercò e raccolse i documenti poetici della tradizione popolare; animato da romantico entusiasmo, egli trasfigurò il passato della Bulgaria dandone un quadro assai idealizzato, e nel racconto in versi *Gorski pŭtnik* (1857) disegnò la figura di un moderno combattente per la libertà. Dalla Serbia e dalla Romania egli guidò il movimento di liberazione nazionale servendosi della stampa da lui stesso fondata negli ambienti dell'emigrazione.

Nello stesso periodo emerse il talento lirico del poeta Petko R. Slavejkov (1827-1895), anch'egli legato alla poesia popolare ma piú incline all'ideale illuministico degli « educatori del popolo ». La sua opera segna l'inizio della moderna letteratura colta bulgara. Dopo essersi ispirato, per un certo periodo, alla lirica amorosa greca e turca, Slavejkov si rivolse ai grandi classici e romantici russi (Puškin, Lermontov); nel corso di vari decenni in cui fu anche ispiratore e guida nella lotta per l'indipendenza ecclesiastica, egli creò una vasta opera, tematicamente assai varia, che accanto alla lirica d'amore comprende anche poesie umoristiche e politiche e racconti in versi.

Fin dall'epoca dei suoi studi moscoviti, in cui venne fortemente suggestionato da Gogol', dalla narratrice ucraina Vovčok e dalla critica sociale russa degli anni '60, Ljuben Karavelov (1837-1879), allievo di Rakovski, scrisse racconti di vita bulgara che gli diedero una certa notorietà. Successivamente egli prese parte all'« Omladina » (movimento romantico-nazionale), divenne uno dei fondatori del realismo serbo e succedette infine a Rakovski nella direzione del comitato rivoluzionario di Bucarest. Dopo il romanzo *Una famiglia infelice* (1860) di Vasil Drumev (1841-1902), che segnò la nascita della moderna narrativa bulgara (anche il primo importante dramma storico *Ivanku*, 1872, è di Drumev), la prosa raggiunse, con l'opera di Karavelov, la sua prima fioritura. A parte la rappresentazione (spesso ancora molto romantica) dei moti nazionali e delle sofferenze del popolo, suggestivo è il realismo con cui Karavelov illustra la vita quotidiana delle piccole cittadine di provincia.

Apparizione singolare nella letteratura del periodo « pre-liberazione », combattente, e al tempo stesso poeta nazionale, fu Christo Botev (1848-1876), che cadde, all'età di ventisette anni, alla testa del suo reparto d'insorti, dopo aver aderito, in Russia, alle idee socialrivoluzionarie ed essersi unito, in Romania, al comitato rivoluzionario. Infaticabile pubblicista politico, Botev si rivelò maestro in una tagliente prosa satirica e critica. Quanto ai suoi versi, si può dire che nessun poeta sia riuscito, dopo di lui, a ottenere una sintesi egualmente perfetta d'ispirazione soggettiva e d'idealismo patriottico, d'intonazione popolare e di espressione personale.

Il risorgimento bulgaro diede importanti opere nel campo della lirica e della prosa e suscitò stimoli promettenti nel campo del tea-

tro nazionale e della critica letteraria, preparando il terreno allo sviluppo letterario della Bulgaria indipendente.

La nuova situazione non solo si rivelò favorevole all'edificazione di una cultura nazionale, ma favorí anche l'instaurarsi di rapporti con l'estero. All'influsso russo (Tolstoj, piú tardi Gor'kij), pur sempre intenso, si aggiunse ora anche quello di altre letterature occidentali, particolarmente di quella francese. Il processo di rapida differenziazione sociale e il superamento delle forme di vita patriarcali che contrassegnarono il periodo successivo all'indipendenza offrirono nuovi temi alla produzione letteraria.

In un primo tempo continuarono a prevalere gli scrittori che portavano ancora in sé lo spirito « risorgimentale » della lotta per la libertà, come Zachari Stojanov, autore di un'opera memorialistica: *Considerazioni sull'insurrezione bulgara* (1884-1892). Essi si sentivano chiamati alla funzione di critici e mentori nazionali per mantenere vivo, anche nel nuovo stato, l'ideale della lotta di liberazione. Ivan Vazov (1850-1921), eminente personalità poetica del tempo, fu per circa mezzo secolo la vigile coscienza della nazione. La sua abbondante opera arricchí il patrimonio della letteratura bulgara in tutti i campi; oltre a poesie patriottiche (notevole il ciclo: *Epopea dei dimenticati*) egli scrisse anche liriche ispirate all'amore e soprattutto alla natura, nonché racconti, romanzi, drammi. Il suo celebre romanzo *Sotto il giogo* (1889) tradisce l'influsso di Hugo e traccia un quadro monumentale, in parte romantico, in parte realistico, dell'insurrezione dell'aprile 1876. Nei romanzi successivi Vazov trattò questioni sociali oppure — come nella maggior parte dei suoi drammi — soggetti di storia medioevale bulgara.

Tra i coetanei di Vazov si fecero notare Konstantin Veličkov (1856-1907), delicato poeta elegiaco, e Stojan Michajlovski (1856-1927), uno scrittore che si formò alla scuola dei moralisti francesi e che mise in caricatura i suoi contemporanei in satire, favole e allegorie (*Libro del popolo bulgaro*, 1895).

Influenzati dal movimento populista russo e dagli ideali etici di Tolstoj, altri scrittori seguirono con attenta partecipazione umana il travaglio sociale delle campagne, e cercarono di attirare l'interesse del pubblico sugli scottanti problemi sociali scrivendo racconti di vita contadina — talora psicologicamente approfonditi (Todor G. Vlajkov), altre volte sentimentali e tetri — e poesie liriche (Canko B. Cerkovski).

Severissimo critico della nuova realtà fu Aleko Konstantinov (1863-1897), scrittore dallo stile asciutto e disadorno. Notevole fama gli procurarono i suoi appunti di viaggio dal nuovo mondo (1893) e soprattutto *Baj Ganju* (1894), ove faceva una satira di alcuni aspetti negativi emergenti nel processo di europeizzazione dei Balcani.

Appassionatamente interessato ai problemi e alla vita del suo tempo fu Anton Strašimirov (1872-1937) che, sull'esempio degli autori scandinavi, scrisse racconti di vita paesana, romanzi e drammi a sfondo psicologico; un suo originale tentativo in campo teatrale è rappresentato dal dramma *Il vampiro* (1901); *La suocera*, commedia che egli scrisse nel 1906, ha tenuto la scena fin quasi ai giorni nostri. Alla rappresentazione degli aspetti negativi della vita cittadina, della decadenza morale della società e dei traviamenti del sesso, si volse

Georgi P. Stamatov (1869-1942) con racconti dallo stile scarno, a volte a sfondo naturalistico.

Pur affrontando con impegno i gravi problemi dell'epoca, questi scrittori si mantennero lontani da un rozzo naturalismo e svilupparono gli strumenti espressivi della prosa bulgara rendendoli atti alla trattazione dei piú complessi processi psicologici.

La generazione individualista

Nel frattempo si era affacciata una nuova generazione di scrittori che respingeva sia l'orientamento realistico-romantico di Vazov sia l'impegno sociale dell'arte. Questa generazione, che gli storici definiscono per lo piú come « individualista », ebbe nella letteratura bulgara, a partire dalla fine del secolo XIX, un ruolo analogo a quello dei sostenitori del cosiddetto « modernismo » nelle altre letterature slave. Particolarmente forte fu in questo periodo l'influsso tedesco (Nietzsche e Schopenhauer, J. Volkelt nel campo dell'estetica). La nuova poesia s'ispirò al principio della responsabilità personale dell'individuo, a una visione idealistica del mondo, e all'estetismo. Portavoce del movimento furono l'importante critico letterario e saggista Krŭstjo Krŭstev (1866-1919) e il lirico, epico e critico Penčo Slavejkov (1866-1912) che scrissero sulla rivista *Misŭl* (1892-1910). Slavejkov perseguí il nuovo ideale estetico creando una lirica di sentimento e ballate di ispirazione storica e popolare, oltre a poesie filosofiche in cui affrontò tra l'altro il problema della professione artistica. La sua opera maggiore, *Canto di sangue*, poema dedicato all'insurrezione dell'aprile 1876, si ispira alla grande poesia epica degli altri popoli. Tra questi scrittori il primo a passare al simbolismo fu Pejŭ K. Javorov (1877-1910). Nella lirica profondamente personale e spesso allusiva di questo poeta dominano i motivi della solitudine e della morte, espressi in nuovi ritmi poetici. Al gruppo « Misŭl » si uní anche Petko Jurdanov Todorov (1879-1926) del quale ricordiamo gli *Idilli* (1908) in prosa ritmica e i drammi, dominati da un simbolismo romantico (*Zidari*, 1902). Tra i seguaci di Javorov e del simbolismo russo e francese si distinse Todor Trajanov (1882-1945) che divenne la personalità dominante della poesia simbolista bulgara. Le suggestive immagini e gli intensi ritmi poetici di N. Liliev e di D. Debeljanov segnarono un momento di particolare fioritura lirica.

Il simbolismo influenzò anche autori come Ch. Smirnenski, L. Stojanov, N. Furnadžiev e A. Razcvetnikov, i quali, dopo la prima guerra mondiale, si dedicarono a una lirica social-rivoluzionaria. Scarse sono le reminiscenze della fase simbolista nei versi spontanei e pieni di prorompente vitalità della poetessa Elisaveta Bagrjana (n. 1894), la piú importante autrice lirica del periodo tra le due guerre, mentre il simbolismo viene addirittura combattuto nel poema espressionistico e rivoluzionario *Settembre* (1924) dedicato da Geo Milev (1895-1925) all'insurrezione comunista del 1923.

Fra le due guerre mondiali, soprattutto negli anni '30, la prosa torna a prendere il sopravvento. Il simbolista e neoromantico Nikolaj Rajnov (1889-1954) predilige i soggetti mistici, medioevali, mitologico-popolari, e si serve di uno stile arcaicizzante e ornamentale desunto

da quello delle antiche leggende; Elin Pelin (pseud. di Dimitǎr Ivanov Jotov, 1878-1949) invece riesce ben presto a rompere l'orizzonte ristretto del racconto paesano e a raggiungere, nelle sue opere piú riuscite, una semplicità e una concisione rappresentativa classiche. Altri narratori si dedicano a temi nuovi come la guerra (M. Kremen), il destino della donna nelle cittadine di provincia (A. Kamenova) o gli stati psichici morbosi (G. Rajčev). La vita paesana rimane tuttavia il tema preferito. Le opere piú importanti della prosa bulgara di questi anni sono dovute allo spontaneo talento narrativo di Jordàn Jovkov (1884-1937) i cui romanzi, dedicati ai contadini della Dobrugia, vengono apprezzati anche all'estero. Meno riuscita, ma ugualmente interessante come tentativo di affrontare una vasta e complessa tematica in romanzi di cronaca contadina, è l'ampia opera di Konstantin Petkanov (1891-1952). Il romanzo storico viene coltivato da F. Popova-Mutafova, S. Zagorčinov e D. Nemirov; la narrativa d'ispirazione sociale da E. Koralov e G. Karaslavov.

Nel campo del teatro vanno ricordate le commedie, molto legate alla realtà dell'epoca, spesso vigorosamente comiche e ricche d'effetto, di Stefan Kostov (*Golemanov*), nonché i drammi in versi di Ljudmil Stojanov.

Il secondo dopoguerra

Dopo l'insurrezione del settembre 1944 il «realismo socialista» diventa la dottrina estetica ufficiale della politica culturale, le cui linee fondamentali vengono tracciate dall'allora presidente del consiglio dei ministri Georgi Dimitrov in una sua lettera alla «Unione degli scrittori». (Poco prima N.J. Vapcarov, 1909-1942, aveva portato ancora una volta a un alto livello artistico la tradizione bulgara della lirica social-rivoluzionaria.) Alla ricca produzione lirica di questo periodo partecipano alcuni autori della vecchia generazione come D. J. Poljanov e L. Stojanov. La guerra partigiana e i problemi dell'affermazione del socialismo — temi sempre ricorrenti — vengono trattati per lo piú in uno stile patetico e declamatorio, che talvolta ricorda Majakovskij. Per i racconti in versi, i cosiddetti «poemi», si attinge spesso anche alla storia. S. Ognev, a esempio, dedica un poema all'insurrezione dell'aprile 1876, dandone un'interpretazione nuova e discordante da quella di Penčo Slavejkov.

Dopo un periodo di assestamento, necessario per adeguarsi alla nuova situazione, la narrativa ha dato frutti artisticamente piú validi. Accanto a numerosi scrittori celebranti la «costruzione del socialismo», sono ricomparsi gli autori della precedente generazione, L. Stojanov ed E. Koralov, che hanno scritto romanzi sulla resistenza e sull'insurrezione del settembre 1923. Dimitǔr Talev ha dato nuovi romanzi dedicati alla lotta di liberazione della Macedonia alla fine del secolo. Un certo successo ha ottenuto, anche all'estero, Dimitǔr Dimov (n. 1909 e romanziere già attivo negli anni '30) con il romanzo *Tabacco*. L'opera, inizialmente accolta con freddezza, è un ritratto della società bulgara negli anni della seconda guerra mondiale, e si muove nel solco della narrativa tradizionale del paese.

Alois Schmaus

LETTERATURA LITUANA

Dal punto di vista geografico i lituani rappresentano il ceppo centrale dei balti o esti (il nome ricorre già in Tacito: *Aestiorum gentes*), che abitarono, fino al XIII secolo, le regioni baltiche comprese tra la Vistola e la Dvina. Si ritiene che in quel tempo il loro confine orientale corresse sulla linea che unisce il corso superiore del Dnepr a Smolensk. Piú tardi l'espansione degli slavi e la fondazione dello stato dei Cavalieri teutonici (1230) restrinsero il territorio originario dei balti le cui stirpi di confine (suduvi, iatvingi e prussi) si mescolarono con gli slavi e con i tedeschi. Oggi i balti sono divisi in due popoli (lettoni e lituani) che contano circa cinque milioni di abitanti e vivono sulle coste del mar Baltico in una pianura di centoventimila chilometri quadrati circa.

Dal punto di vista linguistico il lituano appartiene, insieme all'antico prussiano (di cui ci sono giunti tuttavia pochi documenti di contenuto religioso) e al lettone (che è la lingua baltica piú recente), al ramo baltico delle lingue indogermaniche, ed è parlato oggi da circa tre milioni di persone. «Tra tutte le lingue indogermaniche viventi il lituano dimostra, per la sua fonetica, di essere di gran lunga la piú arcaica; di qui la sua grande importanza per la glottologia» (A. Schleicher).

Dal punto di vista politico i lituani sono l'unico popolo baltico che abbia potuto fondare e sviluppare un proprio stato. Quest'ultimo sorse all'inizio del secolo XIII con il re Míndaugas (m. 1263), e con Výtautas (1350-1430) giunse a includere i territori compresi tra il mar Baltico e il mar Nero e cioè tutto il corso del Dnepr, portando i suoi confini a circa centocinquanta chilometri da Mosca. Durante i secoli XIV e XV il granducato di Lituania e il granducato di Mosca lottarono ripetutamente per il dominio dell'Europa orientale. Se questa lotta avesse avuto un esito diverso la storia dell'Europa orientale sarebbe stata decisa dallo stato ucraino-lituano e non da quello moscovita. L'unione della Lituania con la Polonia, cattolica e legata all'Occidente (1386, 1413, 1569), modificò la direzione della spinta dello stato lituano, eliminando cosí la rivalità con Mosca; piú tardi, sia la Lituania che la Polonia sarebbero state vinte e assoggettate dagli zar moscoviti che le incorporarono nel loro impero (1796). Da allora i lituani riebbero l'indipendenza politica soltanto una volta, e per pochi anni (dal 1918 al 1940).

Questa lunga storia, cosí ricca di guerre e di vittorie, ma anche

cosí tragica, farà maturare in Lituania una forte coscienza politica che piú tardi sarà uno stimolo potente alla creazione letteraria. La perdita della libertà politica susciterà negli scrittori la nostalgia per il grandioso passato del loro paese creando una delle premesse fondamentali per la nascita del futuro movimento romantico. Le dure condizioni sociali faranno risvegliare negli scrittori la compassione e la simpatia per la popolazione contadina sofferente sotto il giogo della servitú della gleba, e da questa dolente comprensione nascerà quel tono di profonda tristezza che caratterizza la letteratura, orale e scritta, di questo popolo. Infine l'aspirazione alla riconquista della libertà renderà i lituani insofferenti di ogni tipo di dominazione, esterna e interna, e pronti a resistervi. In Lituania — come del resto in tutta l'Europa orientale — la funzione della letteratura non si limiterà al campo puramente estetico. Il poeta e il narratore lituani considereranno sempre loro specifico compito incitare alla lotta i propri concittadini e partecipare in prima fila a tutte le battaglie del loro paese.

La letteratura orale

Nella letteratura orale lituana il canto popolare è la manifestazione piú importante. Nelle favole e nelle saghe, assai numerose, i tratti specificamente lituani sono infatti meno accentuati. « Popolo ai confini tra due mondi » (S. Salkauskis), i lituani non hanno manifestato una specifica vocazione all'epica, e anche le loro fiabe e le leggende sono state fortemente influenzate da quelle dei popoli vicini (tedeschi e russi). Il piatto e boscoso paesaggio, lo stato di inferiorità sociale dei contadini, il duro lavoro quotidiano dei campi non costituivano certo i presupposti piú favorevoli per la creazione di fiabe e di leggende originali. Nel canto, invece — e solo nel canto — il lituano riusciva a esprimere i propri sentimenti e le proprie emozioni.

Ciò che colpisce subito nei canti popolari lituani è la loro presenza in tutti i campi e in tutte le manifestazioni della vita quotidiana del popolo. Non vi è un solo aspetto dell'esistenza che non trabocchi di canti: nascita e morte, nozze e onomastici, feste annuali, raccolta del fieno, mietitura della segala, gramolatura del lino, le calde notti estive nelle quali i ragazzi fanno pascolare i cavalli nelle pianure, le calme, lunghe sere d'inverno con le ragazze sedute al fuso e gli uomini attorno alle corde di canapa, sono tutti eventi e atti che vengono iniziati, accompagnati e conclusi con un canto. Già nel secolo XVII Th. Lepner, un parroco della Prussia orientale, definí i lituani *musici naturales*, aggiungendo: « È la loro stessa natura che li spinge a cantare e sanno inventare lí per lí la melodia delle loro canzoni ». È significativo il fatto che il lituano sia pienamente consapevole della sua vocazione al canto e del suo talento musicale. In una canzone popolare un giovane contadino s'indigna addirittura perché i suoi vicini lo hanno calunniato dicendo che non sa cantare, e per confutare la menzogna si vanta di conoscere tante canzoni da poter cantare per tutta la strada da Tilsit a Königsberg. In effetti, quando si cominciarono a raccogliere i canti popolari lituani, si scoprí che alcune vecchie popolane conoscevano a memoria da tre a quattrocento melodie con il testo completo.

Il lituano però non canta per amore dell'arte, non canta perché lo si ascolti, né sopporta un pubblico che non canti con lui. Appunto per questo, e a differenza di quello russo, il canto popolare lituano non conosce la canzone monodica o la voce principale: è essenzialmente canto corale. La comunanza di vita dei villaggi contadini non viene rispecchiata soltanto nel contenuto del canto, ma anche nella forma della sua esecuzione. Altrove in Europa il processo di creazione di canti popolari è pressoché esaurito. In Lituania invece esso è ancora in atto. Oggi il popolo lituano crea collettivamente canti popolari autentici sia nello spirito che nella forma. Ogni importante avvenimento della vita del popolo è sorgente di nuova poesia. Come dimostrano le piú recenti raccolte, la prima guerra mondiale e la conseguente liberazione hanno stimolato, in modo particolarmente intenso, la fantasia del poeta popolare lituano, che si è dimostrato sensibile anche ai fatti piú recenti creando da un lato, in odio all'occupazione sovietica del paese, i cosiddetti canti partigiani e dall'altro, in onore della nuova epoca, i canti comunisti. Gli uni e gli altri sono però eccessivamente legati agli avvenimenti del loro tempo e probabilmente avranno vita breve. Ma la loro esistenza è già un fatto assai significativo.

Dal punto di vista letterario i canti popolari lituani si distinguono da ogni altro canto di questo genere per due specifiche caratteristiche.

In primo luogo mancano di metro. Sono bensí rigorosamente articolati in strofe, ma la strofa non è organizzata secondo un metro particolare. Non vi sono due versi di una strofa che si scandiscano secondo lo stesso ritmo. Il ritmo dei canti popolari lituani è determinato unicamente dalla cadenza della melodia. I singoli versi non hanno quindi nessuna esistenza autonoma: esistono unicamente in funzione della melodia, mentre non si può dire il contrario. In conseguenza l'accento espressivo della parola cantata coincide solo raramente con l'accento tonico, sicché, se è già abbastanza difficile leggere ad alta voce il testo di un canto popolare lituano, è assolutamente impossibile recitarlo a memoria.

In secondo luogo non hanno rima finale. Poiché il testo poetico è totalmente subordinato alle leggi del canto, la rima finale perde ogni importanza. L'errata ipotesi che la poesia popolare lituana non ignori del tutto la rima (A. Bezzenberger) è certamente dovuta alla frequenza con cui in essa compaiono i diminutivi; senonché il diminutivo è in lituano la desinenza di tutte le parole che significano cose, oggetti. Se dunque i versi di un canto popolare finiscono con parole di questo genere, come, comprensibilmente, accade abbastanza spesso, si forma automaticamente una rima di desinenza (*-elė*, *-elis*, *-utė*, *-utis*, *-ytė*, *-ytis*, ecc.), che costituisce un fenomeno meramente linguistico e niente affatto poetico, in quanto non è che un prodotto casuale delle leggi grammaticali. Le desinenze dei diminutivi non hanno valore di rima tanto è vero che la poesia scritta evita accuratamente di utilizzarle in tal senso.

Nel contenuto i canti popolari lituani non si differenziano invece da quelli degli altri popoli. I loro temi sono comunissimi: nascita e morte, amore e matrimonio, guerra e lavoro, gioia e dolore. Questi motivi tuttavia vengono variati in modo assai originale: tutto ciò che avviene nella vita del popolo — per quanto obiettivamente « reale »

esso possa essere — viene sempre posto in relazione con un soggetto personale. La natura viene sentita, a esempio, come una madre o una sorella che protegge, difende e consiglia, mentre la guerra non viene vista come evento storico collettivo, ma solo come distruzione dei vincoli familiari o d'amore. A sua volta il matrimonio è sentito come espulsione della sposa dalla comunità domestica originaria, come abbandono della fanciulla all'arbitrio del marito. Il vero oggetto dei canti popolari lituani non è in ogni caso il mondo esteriore, o gli eventi della storia, ma è l'interiorità stessa dell'uomo. Il carattere spiccatamente lirico è forse dovuto al fatto che questa poesia in fondo è creazione femminile. Essa non è opera dell'uomo — del cantastorie girovago, del bardo, del pellegrino o del soldato — ma della donna: della ragazza al fuso e al telaio, della donna mentre dipinge o modella fiori, della fanciulla mentre suona o danza, della madre presso la culla del bambino, della nonna il giorno del matrimonio della sua nipotina. Raramente gli uomini cantano da soli, e in generale il loro canto ha una funzione integrativa, di contrappunto o di avvio. I canti popolari creati dagli uomini sono generalmente epici, e infatti la poesia popolare finnica o estone presenta un carattere epico assai piú spiccato di quella lituana perché « a crearla sono stati appunto degli uomini maturi » (A. Niemi). In Lituania la poesia popolare è affidata alle donne ed è diventata perciò canto lirico in cui l'uomo non compare che nel suo rapporto con la donna.

Ciò spiega anche perché il tono di fondo del canto popolare lituano sia la malinconia. I canti di lavoro e di guerra, le melodie d'amore e i canti nuziali sono tutti intrisi di una profonda tristezza, se non sempre nel contenuto, sempre nella musica. Esistono certo anche canzoni gioiose, per lo piú tra i canti a ballo, inneggianti al bere, o scritte per i banchetti nuziali, ma le parole e la musica sono assai inferiori a quelle degli altri canti.

I canti piú malinconici sono quelli che hanno per protagonista una figura femminile, che narrano il destino, sempre duro, di una donna. Il canto popolare lituano non conosce la semplice spensierata gioia d'amore, e la coscienza della donna di essere dispensatrice di vita è sempre oscurata dalla segreta intuizione che anche la vita che essa dona porta già in sé il germe della distruzione ed è votata alla transitorietà. Questa caratteristica malinconia non è soltanto un frutto delle difficili condizioni sociali della popolazione contadina (condizioni particolarmente dure per le donne), e non è neppure soltanto una conseguenza del lungo servaggio politico (anch'esso particolarmente duro per la donna); è piuttosto l'espressione dell'animo, della vita e del carattere femminile.

Origini della letteratura scritta

Mentre la poesia popolare lituana — pervenuta a noi prevalentemente attraverso la tradizione orale — non ha una vera storia, la letteratura scritta è sorta invece in seguito al conflitto tra il protestantesimo, proteso alla conquista dell'Europa orientale, e il cattolicesimo non ancora pienamente assimilato dalla popolazione, convertitasi d'altronde in epoca assai tarda (1387).

Nella maggioranza dei paesi slavi la conversione al cristianesimo ebbe come immediata conseguenza la nascita di una letteratura in slavo-ecclesiastico con sfumature nazionali; questo processo fu ostacolato in Lituania dall'opera missionaria dei preti polacchi che insieme al cristianesimo introdussero la lingua e la letteratura del loro paese. Dopo l'unione del principato di Lituania con il regno polacco (1413) la nobiltà lituana, interessata ad assumere titoli e dignità polacchi, assimilò la cultura e lo spirito della nazione vicina. Il processo di cristianizzazione divenne cosí per i nobili lituani anche un processo di polonizzazione. Il popolo venne dimenticato e la sua lingua disprezzata.

Verso la metà del secolo seguente la comparsa del protestantesimo tedesco creò condizioni nuove. Nel 1544 il principe Albrecht di Brandeburgo fondò un'università a Königsberg, nella Prussia orientale, dove ospitò anche giovani lituani per consentire loro la formazione di una cultura religiosa e per utilizzarli poi come propagandisti della riforma nella Prussia orientale e anche nel granducato di Lituania. Furono questi i veri creatori della letteratura lituana: S. Rapailionis (1485-1545) e A. Kulvietis (1510-1545), entrambi professori all'università di Königsberg, sono i primi a comporre o a tradurre in lituano i canti di chiesa evangelici. Il primo libro in lingua lituana fu la traduzione del Piccolo Catechismo luterano eseguita da M. Mažvydas (1520-1563), e pubblicata a Königsberg nel 1547.

La penetrazione protestante nella Prussia orientale costrinse all'azione anche il clero e i nobili cattolici. Nel 1576 il maresciallo del granducato di Lituania, principe Radvila Sirota, fondò a Vilna una tipografia; tre anni dopo, sempre a Vilna, i gesuiti, che nel frattempo erano stati chiamati in Lituania e ne avevano rapidamente imparato la lingua, fondarono un'accademia. Infine, nel 1595, apparve il primo libro cattolico in lituano: il catechismo di M. Daukša (1527-1613). A questo punto erano ormai stati creati i presupposti per uno sviluppo letterario regolare.

La letteratura degli inizi (XVI e XVII secolo), della quale ci sono pervenuti una novantina di testi, si divide in tre gruppi, a seconda del contenuto religioso, filologico e poetico delle opere. Il gruppo delle opere d'ispirazione religiosa di entrambe le confessioni è numericamente il piú consistente ed è costituito da traduzioni della Bibbia, postille manoscritte, catechismi, libri di preghiere e canti di chiesa, nonché da trattati religiosi chiaramente influenzati dalla cultura tedesca o polacca. Assai interessanti sotto il profilo della storiografia religiosa, questi scritti non hanno tuttavia nessun valore letterario.

Il secondo gruppo è costituito da opere di carattere linguistico (grammatiche, vocabolari, ecc.), sorte sotto lo stimolo dell'interesse per la lingua popolare, di cui entrambe le confessioni intendevano servirsi nella loro lotta per l'egemonia religiosa. Gli studi filologici vennero coltivati con particolare impegno nella Prussia orientale (K. Sapunas, D. Klein, P. Ruhig).

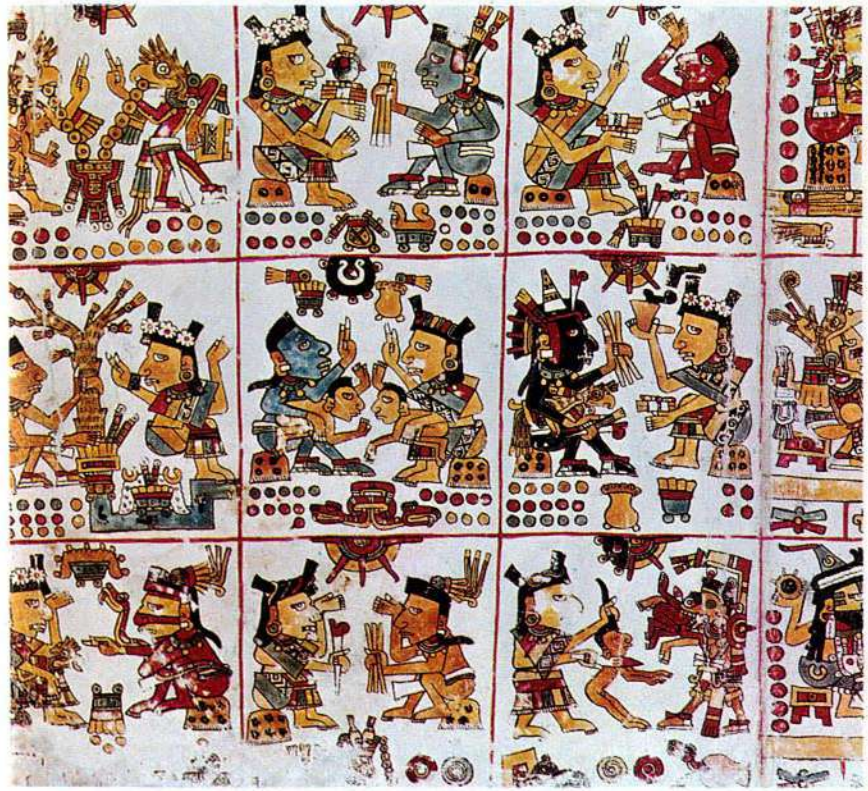
Il terzo gruppo è costituito dalle opere poetiche, che però in gran parte sono andate perdute. I primi documenti di poesia colta lituana appartengono tutti al genere celebrativo: epigrammi, saluti ai principi e ai vescovi, encomi per compleanni e onomastici. Si tratta di una poesia d'occasione sovraccarica di simboli mitologici, in cui la lingua

è impregnata di polonismi e non ha quasi rapporto con quella viva del popolo.

La letteratura colta lituana inizia soltanto nel 1700. Il suo tema principale è la vita dei contadini che condizionano, con i loro costumi, la sorte e il carattere del paese. Né l'epica (Donelaitis, 1714-1780; Poška, 1757-1830) né la lirica (Strazdelis, 1763-1833) descrivono in termini idilliaci la vita dei campi, sentita sempre come un'esistenza fatta di fatiche e di stenti; quella che altrove si chiama poesia « bucolica », poesia pastorale, è totalmente sconosciuta alla letteratura lituana. La situazione disperata dei servi della gleba non viene dunque trasfigurata poeticamente e neppure giudicata come la conseguenza di un (eliminabile) abuso sociale, bensí come un'irrimediabile condanna del destino, sopportata ora con cieca passività, ora con la speranza di una ricompensa nell'aldilà. In quest'epoca manca ancora qualsiasi idea di ribellione ed è assente persino la semplice aspirazione alla libertà.

Il romanticismo nazionale

Il secondo periodo della letteratura lituana, che abbraccia tutto il secolo XIX, è caratterizzato dal patriottismo romantico: si assiste soprattutto a un risveglio della coscienza nazionale e alla lotta contro la russificazione del paese, lotta sostenuta e ispirata dal canto popolare, appena riscoperto dagli intellettuali lituani. Il cantastorie diventa una specie di eroe nazionale. Centro dell'attività patriottica è l'università di Vilna (sorta sull'antica accademia dei gesuiti ed elevata a rango di università imperiale dallo zar Alessandro I, nel 1803), dove giunge l'influsso dei romantici tedeschi, degli scrittori e degli studiosi che — come Herder, Rhesa, Chamisso, Nessellman — si dedicano allo studio della lingua lituana e traducono in tedesco i canti popolari di quel paese. Il ricordo del grande passato storico stimola anche la fantasia dei poeti che si servono del polacco (Adam Mickiewicz, 1798-1855; Władysław Syrokomla, 1828-1881; Józef Ignacy Kraszewski, 1812-1887), e gli storici. Questi ultimi influenzano profondamente il movimento nazionale lituano, che è anche un movimento sociale. Le due insurrezioni polacco-lituane (1831 e 1864) contro la dominazione russa e le crudeli repressioni zariste non fanno che intensificare in entrambi i paesi il sentimento nazionale, sebbene esteriormente le misure repressive riescano, almeno in un primo momento, a bloccare l'evoluzione letteraria. La proibizione del governo russo di pubblicare libri lituani se non in caratteri cirillici russi urta contro la resistenza del popolo che vede in essa un nuovo passo verso la definitiva russificazione del paese. Libri in caratteri latini continuano a essere stampati nella Prussia orientale, per lo piú a Tilsit, in ogni caso al di fuori del territorio sottoposto alla sovranità russa, e vengono segretamente introdotti in Lituania. L'intero paese è servito da una vasta rete di « contrabbandieri di libri » (*knygnešiai*), uomini e donne, molti dei quali finiranno in prigione o in Siberia. Questo periodo di soggezione della stampa diverrà un'alta scuola di coscienza nazionale. L'intensa attività letteraria di questi anni è dimostrata dal fatto che mentre durante i tre secoli compresi tra il 1547 e il 1864 erano apparse in Lituania circa 750 opere, nei quarant'anni del « divieto di stampa »,



Nove coppie di divinità. *Miniatura mixteca. Codice Borgia. Roma, Bibl. Vaticana.*

dal 1864 al 1904, vengono stampati 1856 libri (senza contare le riviste).

Durante l'appassionata battaglia per la difesa e l'affermazione del carattere nazionale si fanno avanti i piú grandi narratori della letteratura lituana: Valančius (1801-1875), Kudirka (1858-1899), Žemaitė (1845-1921), Tumas-Vaižgantas (1869-1933). I temi delle loro opere riguardano per lo piú il passato del paese, un passato eroico che non viene trasfigurato per sfuggire alla triste realtà del momento, ma, al contrario, serve da stimolo e da guida nella lotta per modificare il presente. A differenza di quelle del secolo XVIII, le opere di questo secondo periodo della letteratura lituana traboccano d'incitamenti alla rivolta. Prima gli scrittori esortavano alla sopportazione e a una passiva rassegnazione, ora accusano e si ribellano. I poeti cantano i moti rivoluzionari dell'Europa meridionale, soprattutto dei paesi balcanici, come una primavera che lentamente si avvicina giungendo dai Carpazi (Jonas Maironis, 1862-1932), mentre i musicisti, come Nanjalis o Sasnauska, rivestono questi versi di melodie che ancora oggi toccano l'animo popolare.

In questo periodo la lingua letteraria assume un assetto definitivo. Le opere del secolo XVIII erano state scritte ancora prevalentemente in dialetti diversi; ora però si avverte la necessità di elaborare una *koiné* letteraria. Le proposte teoriche di studiosi tedeschi come Kurschat, Schleicher, Sauerwein, trovano pratica applicazione nella rivista lituana *Aušra* (*L'alba*), pubblicata a Tilsit. L'attuale lingua letteraria lituana si basa sul dialetto meridionale del lituano occidentale. La ricchezza di forme semantiche e grammaticali (cinque declinazioni, sette casi, tre coniugazioni, quattro tempi semplici, cinque modi, nove participi) ne fa uno strumento espressivo particolarmente duttile e artisticamente valido.

Dall'autonomia all'indipendenza

Il terzo periodo della letteratura lituana inizia con il 1904, anno in cui viene revocato il divieto di stampa del governo zarista. Dopo i moti rivoluzionari del 1905 sono concesse nuove facilitazioni: le riviste lituane, che fino a quel momento si stampavano nella Prussia orientale ed erano introdotte clandestinamente nel paese, vengono pubblicate anche in Lituania e molte trasferiscono la loro redazione a Vilna e a Kaunas. Ora che il movimento nazionale è riuscito a realizzare il suo programma (al congresso di Vilna, 1905, vengono addirittura avanzate richieste di autonomia politico-culturale), la letteratura comincia a prendere coscienza dei propri compiti artistici e ad allargare lo sguardo al di là dei ristretti confini del paese. Le due riviste *Vaivorykšte* (*Arcobaleno*) e *Pirmasis Baras* (*Prima mietitura*), cercano d'indicare alla letteratura — fino a quel momento orientata in senso esclusivamente nazionale — obiettivi piú universali. Quando la conclusione della prima guerra mondiale dà finalmente alla Lituania la tanto sospirata indipendenza politica, si aprono anche in campo artistico e letterario prospettive nuove e inattese.

In un primo tempo, sebbene il carattere della letteratura si modifichi, continua a dominare la corrente romantico-nazionale svilup-

patasi nel XIX secolo; dopo aver sostenuto le lotte per l'indipendenza esterna del popolo, questo indirizzo letterario si occupa ora dell'interiorità dell'uomo. I secolari legami con la Polonia hanno lasciato un'impronta non solo sulla lingua, sull'arte, sulla letteratura e sui costumi (secondo la formula allora corrente: *gente lituanus, natione polonus*), ma anche sul carattere e sullo spirito della popolazione. Dopo il crollo dell'impero russo, però, la Polonia e la Lituania, ormai separate, divengono addirittura politicamente ostili in seguito alla «questione» di Vilna. Il nuovo intellettuale si sforza perciò di diventare lituano non solo per gente ma anche per nazione, perché sente di appartenere a un popolo che ha tutto il diritto di farsi valere come nazione nel senso culturale e spirituale del termine. Il tipo del vecchio lituano polonizzato, maturato nell'ambiente della cultura boiara, comincia lentamente ma inesorabilmente a estinguersi e a cedere il posto a un nuovo tipo di cittadino, nutrito di cultura popolare. Il conflitto tra questi due tipi umani e culturali è il tema dominante delle opere di molti narratori del terzo periodo (Vincas Krėvė Mickevičius, 1882-1954; Gabrielė Petkevičailtė-Bitė, 1861-1943; Šatrijos Ragana, 1878-1930; Lazdýnu Pelėda, pseud. comune di Sofija, 1867-1926, e Marija, n. 1872, Jvanauskaitė; Antanas Vienuolis, 1882-1958 e altri).

Già negli anni '20 del resto si affermano in campo letterario gli orientamenti stilistici del futurismo e del simbolismo che si scagliano contro le tendenze, pur sempre dominanti, del romanticismo nazionale. Il futurismo, influenzato da V. Majakovskij e per questo sospettato di russofilia, non trova in Lituania un'accoglienza particolarmente calorosa. I suoi strumenti espressivi non corrispondono alla mentalità contadino-campagnola del pubblico lituano, in cui non si è ancora formata una civiltà cittadina in grado di accogliere i prodotti dell'avanguardismo letterario. Organo del piccolo gruppo futurista lituano (Binkis, 1893-1942; Rimydis, n. 1905; Šemerys, n. 1898) è la rivista *Keturi vejai* (*Quattro venti*).

Maggiore importanza ha il simbolismo lituano, il quale s'ispira sia ai modelli francesi (Verlaine, Rimbaud) sia a quelli russi (Blok, Brjusov, Bal'mont). In entrambi i casi, significativo è il fatto che esso attinga in misura abbondantissima alla poesia popolare (rielaborando i canti dotati di un particolare carattere simbolico) e colleghi cosí il modernismo artistico con la tradizione nazionale. Per lunghi anni il simbolismo rimarrà la corrente dominante in campo letterario. Solo poco prima della seconda guerra mondiale esso verrà sostituito da una lirica introspettiva e dal romanzo psicologico.

Questo terzo periodo è la vera epoca d'oro della letteratura lituana, ormai non piú sopraffatta dalle influenze russe e polacche e in grado di sostituire ai ristretti contenuti nazionali di un tempo una visione piú universale dell'uomo e della vita. Negli anni successivi, la formazione di una cultura cittadina e il suo conflitto con la morente civiltà paesana suggeriscono nuovi temi a narratori come Petras Cvirka (1909-1947), Juozas Paukštelis (n. 1899), Juozas Grušas (n. 1901) e a lirici come Antanas Miškinis (n. 1905).

Dispersione e distruzione

Con il 1940 inizia il quarto periodo della letteratura lituana, un periodo di dispersione e distruzione delle energie letterarie.

Dopo le due successive occupazioni sovietiche (1940 e 1944) la maggior parte degli scrittori lituani fugge in Occidente e piú tardi al di là dell'Atlantico (Canada, Stati Uniti, Australia), dove prosegue la sua attività letteraria in un ambiente completamente nuovo e in condizioni essenzialmente diverse. La letteratura dell'emigrazione si divide in due distinte correnti. Quella patriottica, rappresentata soprattutto da anziani scrittori, continua a variare il tema dell'uomo senza patria, o sradicato, costretto a vagabondare in un mondo estraneo, e condanna ciecamente i propri avversari senza misurarsi spiritualmente con loro, ma servendosi ancora di criteri politici superati. Nei suoi atteggiamenti fondamentali questo orientamento ricorda il movimento nazionale del secolo XIX da cui si distingue solo per il fatto che la sua attenzione è volta al passato.

La corrente esistenzialista tenta invece di elevarsi al disopra delle condizioni e della psicologia dell'emigrato; per essa l'infelice situazione del popolo lituano non è che un simbolo della situazione dell'uomo, della sua sostanziale insicurezza e precarietà. Anche quando cantano la patria perduta — a esempio Bradunas (n. 1917) — i poeti esistenzialisti non la vedono come una realtà storico-politica ma come un simbolo delle forze originarie che nutrono lo spirito umano. Questi scrittori, che esprimono spesso il conflitto e la contrapposizione tra l'io poetico e il mondo esterno (Nyka-Niliunas, n. 1920), hanno portato la letteratura lituana a un livello decisamente europeo.

In Lituania, invece, lo sviluppo letterario si attiene ai modelli sovietici e al «realismo socialista» che viene applicato al materiale popolare seguendo il principio staliniano secondo cui l'opera d'arte deve avere un «contenuto socialista» e una «forma nazionale». Temi di fondo sono: l'industrializzazione o anche soltanto la tecnicizzazione del paese, la lotta contro gli ultimi gruppi di borghesia nazionale, i legami fraterni del popolo lituano con gli altri popoli dell'Unione Sovietica. Negli ultimi vent'anni si sono fatti avanti molti giovani scrittori di talento, soprattutto nel campo della lirica (Mieželaitis, cui è andato il premio Lenin nel 1961, e Matuzevičius). È stato anche riportato in auge un genere particolare della poesia lituana, il «poema», che dal tempo di Maironis non era piú stato coltivato. Si può notare in generale che i piú vecchi tra gli scrittori rimasti nel paese si rifugiano nel passato dedicandosi a soggetti storici per non dover prendere posizione nei confronti del presente (Mykolaitis, n. 1893; Simonaityte, n. 1909; Grušas).

Caratteristiche fondamentali

Considerata nel suo insieme la letteratura lituana presenta tre caratteristiche di fondo: prevalenza della lirica, importanza singolarmente scarsa del dramma in quanto genere letterario, e infine assenza di una tematica specificamente religiosa.

Le opere piú importanti sono senza dubbio quelle liriche. Anche la ricchissima poesia popolare, a cui piú tardi continuerà ad attingere

la poesia colta (sia servendosi delle sue forme espressive, sia appropriandosi dei suoi simboli), ha d'altronde un carattere prevalentemente lirico e non epico. Va notato inoltre che anche le opere epiche imitano lo stile del canto popolare (Krėvė Mickevičius). Non è affatto un caso che durante gli ultimi anni di vita politica indipendente i premi di stato per la poesia siano andati esclusivamente a poeti lirici: Aistis (n. 1904); Neris (1904-1945); Brazdžionis (n. 1907).

Il dramma invece è sempre stato e rimane un figliastro della letteratura lituana. La cosa appare tanto piú singolare se si tien conto del grande amore di questo popolo per il teatro, cui nel secolo XIX venne addirittura affidato un importante compito politico. Quando proibí la stampa di libri lituani in caratteri latini, il governo russo vietò infatti anche la rappresentazione di opere teatrali lituane; per reazione a questo provvedimento sorse un « teatro clandestino », sostenuto da compagnie di dilettanti che nei fienili delle cascine si diedero a rappresentare drammi patriottici, senza tuttavia riuscire a creare con questi improvvisati spettacoli un vero e proprio dramma nazionale. La causa di questo singolare fenomeno risale forse a uno specifico carattere del popolo lituano, che sente il teatro soprattutto come spettacolo e non riesce a partecipare a conflitti specificamente drammatici. Nel suo carattere prevalgono tratti privi di drammaticità: legame alla terra, contemplazione, paziente rassegnazione. La scena viene considerata soltanto come un luogo ideale per spettacoli di danza o per pantomime e non come luogo simbolico per una dinamica interiore che scuote e purifica lo spettatore.

La letteratura lituana infine non si è mai occupata di problemi religiosi, e anzi può addirittura essere considerata come areligiosa (non però antireligiosa). Anche questo è un fatto sorprendente perché, fino alla sovietizzazione del paese, i lituani sono sempre stati legati alla religione, e anzi i loro maggiori poeti, fino al primo dopoguerra, sono stati addirittura sacerdoti. Un mutamento relativamente modesto in questo campo si è avuto solo nella letteratura dell'emigrazione. Si potrebbe pensare che — data l'epoca relativamente tarda della conversione dei lituani al cristianesimo — la fede non sia ancora penetrata profondamente nell'anima del popolo. D'altra parte le opere dell'artigianato (specialmente la scultura) sono esclusivamente religiose e cristiane e fino a poco tempo fa il crocifisso costituiva addirittura una componente del paesaggio lituano. La poesia popolare è però esclusivamente profana; anzi vi si possono scorgere reminiscenze pagane dei tempi precristiani. L'assenza di una tematica religiosa nella letteratura lituana ha fatto sí che il regime sovietico ne favorisse la divulgazione, lo studio e l'insegnamento.

Antanas Maceina

LETTERATURA LETTONE

Le notizie piú antiche sull'insediamento di tribú lettoni intorno al Baltico risalgono agli anni della nascita di Cristo. In quell'epoca una tribú occidentale della popolazione baltica dei lettoni (in lettone *latvieti*) — che oggi comprende circa due milioni di persone — si stabilí sulle rive sud-orientali del mar Baltico. Come dimostrano i reperti archeologici, due secoli dopo, nell'estrema regione occidentale dell'attuale Curlandia, giunsero i seli.

Possiamo dimostrare l'insediamento di altre stirpi lettoni (quella occidentale dei curi e quella orientale dei semgalli — stabilitasi sull'Aa curlandese — e quella dei letgalli, stabilitasi nella Livonia e nell'attuale Letgallia e che piú tardi diede il nome a tutta la popolazione) solo per il periodo compreso tra il VI e l'XI secolo.

Di queste popolazioni i documenti antichi ci hanno tramandato quasi esclusivamente i nomi: nella *Vita sancti Ansgarii* (posteriore all'865) del cronista tedesco Rimbert si parla dei curi; l'iscrizione svedese di una runa (risalente al 1040 circa) nomina i semgalli, e la cronaca russa del monaco Nestore di Kiev (secolo XI) enumera tra le varie popolazioni soggette a tributi anche alcune tribú lettoni. Dal secolo XIV in poi il nome dei lettoni ricorre sempre piú frequentemente nelle cronache locali che li citano come il piú forte gruppo etnico delle regioni centrali; verso la fine del secolo XV ci si serve ormai in assoluta prevalenza del nome collettivo di « popolo lettone ». In questo periodo i dialetti delle singole tribú incominciano gradatamente a fondersi pur conservando ognuno una particolare coloritura locale.

I lettoni caddero sotto la signoria dell'ordine dei Cavalieri teutonici prima di essere riusciti a creare un'organizzazione politico-statale. Nel XVI secolo questa aristocrazia religiosa di origine tedesca crea una letteratura in lingua lettone di cui rimarrà esclusiva depositaria per quasi trecento anni. Dal periodo precedente — soprattutto dal XIII e XIV secolo — ci sono pervenuti soltanto alcuni nomi lettoni di persone, di luoghi e di fiumi in documenti basso-tedeschi e latini; dal secolo XV i nomi dei membri lettoni delle corporazioni artigiane.

La poesia popolare tramandata oralmente risale invece a epoca assai antica e cioè al periodo dei primi insediamenti di tribú lettoni nella regione baltica; comprende, accanto a formule magiche e scongiuri, anche fiabe, proverbi e sentenze, e soprattutto un ricco patri-

monio di canti. In essi la presenza di quartine dattiliche o trocaiche (*dainas*) dimostra la relativa complessità dell'antica civiltà lettone e delle sue forme artistiche. Miti antichissimi sono confluiti nel mondo concettuale cristiano: dee del destino e potenze divine, tra queste frequenti il sole come dispensatore di vita e la luna raffigurata spesso in simboli grafici come la sua sposa, e ancora la madre — personificazione della forza della natura —, la dea della morte, il regno dei morti. Molti canti descrivono antiche cerimonie pagane, altri, posteriori, anche cerimonie cristiane. I canti di fidanzamento e di nozze e le numerose canzoni che presentano vari eventi della vita con abbondanza di particolari, ci informano sugli usi e i costumi degli antichi lettoni. Sebbene non siano pochi i canti che esaltano battaglie e valorosi guerrieri, domina tuttavia il tono pacifico di una vita agreste. Le condizioni di esistenza, ovunque dure, dei contadini sfruttati da signori stranieri, ispirano spesso lamenti ed elegie.

Le *dainas* lettoni risalgono ai tempi piú antichi e nel corso dei secoli si sono arricchite di nuovi soggetti e di nuovi temi; esse sono state tramandate oralmente dal popolo fino al secolo XIX inoltrato, perché il profondo solco sociale scavato tra popolo lettone e aristocrazia tedesca ha impedito che prima di allora si stabilisse un rapporto tra la poesia popolare e la letteratura scritta, sviluppatasi a partire dal XVI secolo. Solo nell'800 il canto popolare diviene oggetto d'interesse letterario ed etnografico, interesse che si esprime in un'ampia attività di raccolta. Tra il 1894 e il 1915 Krišjānis Barons (1835-1923) pubblica otto volumi comprendenti quasi 36.000 canti fondamentali con 182.000 varianti. L'edizione ampliata pubblicata a Riga dal 1936 al 1939 presentava piú di 60.000 canti fondamentali con 350.000 varianti. È una prova della continuità e della vitalità della tradizione orale di questo popolo di appena due milioni di abitanti che ha potuto conservare fino a oggi un cosí ricco patrimonio di canti. La disparità etnica e sociale tra maestri e allievi, e cioè tra l'aristocrazia e il clero tedeschi e il popolo lettone, è evidente anche nell'apostolato cristiano e nell'insegnamento religioso. Sebbene talvolta le prediche siano tenute nella lingua del popolo, il clero sembra interessarsi scarsamente al lettone. All'aristocrazia tedesca questa lingua non appare in ogni caso degna di una letteratura e quindi di essere scritta. Solo la riforma e la controriforma vedranno nella lingua locale l'unico mezzo per far penetrare le loro idee tra i lettoni.

Come abbiamo detto, la letteratura in lingua lettone viene tuttavia condizionata fino al secolo XIX dall'aristocrazia tedesca e conserva fino alla metà del '700 l'austera tendenza ecclesiastica delle sue origini. Tra il 1529 e il 1531 il domenicano Simon Grunau traduce il Padre nostro; altre traduzioni pervenuteci risalgono alla metà dello stesso secolo. Nel 1535 il parroco evangelico Nicolaus Ramm traduce un canto religioso; nello stesso anno e nel 1537, altri due canti di chiesa vengono tradotti in lettone dal parroco Johannes Eck. Nel 1615 tre canti appaiono nella raccolta *Salmi e canti ecclesiastici*. Nel 1585 esce a Vilna la prima pubblicazione a stampa: il *Catechismus Catholicorum* di Pietro Canisio, tradotto in lettone dal gesuita Erdmann Tolgsdorf (1550-1620); nel 1587 viene stampato a Königsberg il catechismo luterano, tradotto da Johannes Rivius. Nello stesso anno escono il primo libro di canti ecclesiastici evangelici, *Salmi non tedeschi e canti spirituali* e le traduzioni dei vangeli e delle epistole.

In quest'epoca il clero considera ancora la lingua lettone come un semplice strumento d'insegnamento religioso. Il primo a servirsi di questa lingua per una vera opera di educazione spirituale del popolo è Juris Mancelis (1593-1654), professore di teologia evangelica a Tartu, confessore del duca Federico di Curlandia e piú tardi sovrintendente generale della Chiesa di Curlandia, nonché primo scrittore di rilievo della letteratura religiosa in lingua lettone. Mancelis pubblica una nuova edizione delle opere religiose precedenti migliorandone la lingua e adottando un'ortografia sistematica; scrive inoltre due opere filologiche che suscitano grande interesse per lo studio della lingua lettone: il vocabolario lettone-tedesco *Lettus* e la *Phraseologia Lettica*, entrambe pubblicate a Riga nel 1638. La *Postilla lettone* (1654), la sua opera piú importante (sia linguisticamente sia in quanto rappresentazione della vita del popolo) trova — sul piano religioso — un terreno già preparato ad accoglierla, ma successo ancora piú intenso ottengono gli studi filologici di Mancelis. Durante tutto il secolo XVII la lingua lettone è oggetto di vivo interesse; vengono stampati vocabolari e grammatiche che concorrono ad affinare il linguaggio e a renderlo sempre piú duttile. Per qualche tempo ancora però esso sarà usato esclusivamente dagli scrittori religiosi tedeschi.

Nella seconda metà del 1600 compare il primo importante poeta religioso: Christofors Furekers (1615?-1685), di origine tedesca, noto anche per gli studi filologici sulla grammatica lettone; di lui ci sono pervenuti 180 canti di chiesa, tra i piú belli di tutta la letteratura religiosa del paese. La prima traduzione della Bibbia è opera del pastore Ernst Glück (1652-1705), padre spirituale di quella che sarà piú tardi l'imperatrice di Russia, Caterina I; il Nuovo Testamento esce nel 1685, l'intera Sacra Scrittura nel 1689. Questa attività di traduzione non sarebbe stata neppure pensabile se Mancelis non ne avesse gettato le basi con gli studi filologici. Nel 1697 infine appare la prima poetica lettone (*L'Opitz non tedesco*). Non piú asservita strumentalmente ad altri fini, la lingua è divenuta ormai un valore autonomo.

A cominciare dal '600 alcuni lettoni riescono, grazie ai loro studi teologici, a superare la barriera sociale e a entrare nell'aristocrazia tedesca. Nella letteratura della seconda metà del secolo s'incominciano a sentire i frutti di questi intensi studi linguistici, che in un certo senso consacrano la scoperta della nazionalità lettone. La crescente richiesta d'istruzione da parte della popolazione locale crea i presupposti per l'attività di autori di origine lettone. Il piú notevole rappresentante di questo gruppo è lo storico Johannes Reuter (1632?-1695?), appassionato patriota nonché giurista e medico. In questo periodo scrivono opere religiose anche autori lettoni non appartenenti al clero. Al contrario di Reuter, essi perdono però il senso della loro nazionalità perché devono la loro istruzione alla benevolenza di aristocratici tedeschi di cui finiscono con l'assimilare costumi e mentalità. A parte queste rare eccezioni, il popolo rimane abbandonato ai suoi costumi agresti e spesso persino alle antiche concezioni pagane, sicché permane il suo distacco dalla « cultura cristiana » dei ceti superiori.

Dopo secoli di predominio religioso, la storia letteraria viene rivoluzionata dalla comparsa di Gothards Frīdrichs Stender (Stender il Vecchio, 1714-1796) che darà il nome alla successiva epoca lette-

raria, sino alla metà dell'800. Anche Stender inizia la sua attività con studi sulla lingua; nel 1761 egli pubblica una grammatica lettone che diverrà famosa, nonché un eccellente vocabolario tedesco-lettone. Maggiore importanza per la letteratura avranno però il *Libro d'alta sapienza sul mondo e sulla natura* (1776), le *Fiabe e racconti* (1766), i *Nuovi canti* (1774 e 1783), e un'ulteriore raccolta di poesie gnomiche e di canzoni (*Il piacere del canto*, 1785 e 1789). Stender inaugura la letteratura profana lettone, che in primo tempo manterrà, sotto il suo influsso, un tono ancora accentuatamente didascalico. Procedendo sulle sue orme, il figlio (Aleksandrs Jānis, Stender il Giovane, 1744-1819), crea la prima commedia in lingua lettone *Bartolomeo l'ubriacone* (*Žūpu Bērtulis*, 1790) che imita un lavoro del danese Holberg. Nella stessa direzione di Stender si muovono anche Christoph Reinhold Girgensohn (1752-1814), noto come lirico e autore di brevi racconti e fiabe, Jakob Florentin Lundberg (1782-1858), attivissimo traduttore, e soprattutto Karl Hugenberger (1782-1858), il maggior poeta lettone di origine tedesca. Coetaneo di Hugenberger e animato dagli stessi ideali, il parroco Karl Elverfeld (1756-1819) pubblica, nel 1806, le prime poesie profane — d'altronde di non eccelso valore letterario — di un autore di origine lettone, Enrico il cieco (chiamato in lettone Neredzīgais Indrikis o anche Indrikis Hartmanis, 1783-1828). È la prima espressione, nel campo della poesia colta, dello spirito lettone che nei decenni successivi assumerà la direzione dello sviluppo culturale.

Le condizioni della popolazione contadina non mutano neppure nel secolo XVIII; cambia invece la situazione nelle città dove tra gli intellettuali lettoni, soprattutto della nuova generazione, che fino a quel momento avevano assimilato lo spirito e la cultura tedeschi, si risveglia un accentuato sentimento nazionale. I giovani si ribellano alla discriminazione, sostenuta dalle leggi in vigore, tra tedeschi e non tedeschi, non sono piú disposti a tollerare il disprezzo dei primi nei confronti della popolazione lettone, e rivendicano l'equiparazione dei diritti civili. Questa nuova coscienza si radica nella cultura cittadina di Riga, diffondendosi anche nei distretti di campagna e si rafforza anche grazie all'opera dei pietisti che, introdottisi in Livonia intorno al 1730, avevano cristianamente cercato il contatto con l'umile popolazione lettone senza curarsi della tradizione balto-tedesca. Sotto l'influsso dell'illuminismo si diffonde inoltre un radicalismo politico-sociale favorevole alle aspirazioni dei lettoni, mentre l'eco della rivoluzione francese è abbastanza forte per scatenare addirittura una rivolta contadina nel 1802.

Gli studi e gli interessi dei balto-tedeschi per la lingua lettone stimolano ulteriormente lo sviluppo della coscienza nazionale. Tuttavia, come abbiamo già notato, i tedeschi trascurano la poesia popolare (ignorata persino da Stender) fino a quando l'influsso di Herder e del romanticismo non rovescerà la situazione determinando, come era logico attendersi, una nuova fioritura di ricerche su tale poesia e insieme il riconoscimento della nazionalità lettone e dei suoi caratteri peculiari.

Nel 1822 a Jelgava viene fondato il primo giornale. Tra il 1830 e il 1850 compaiono i primi autori laici, che, come collaboratori del citato giornale, vengono conosciuti da un vasto pubblico. Il loro successo è dovuto meno alla qualità artistica delle opere che allo spirito nazionale che li anima (Ernests Dīnsbergis, 1816-1902; Ansis Līventals, 1803-1878; Ansis Leitāns, 1815-1874 e Jānis Rugēns, 1817-1876).

Questi giovani scrittori coltivano con passione la lingua e la poesia lettone, cercano di sviluppare la coscienza nazionale, di elevare il livello della cultura e di migliorare le condizioni del popolo. Tali problemi finiscono col diventare il contenuto della nuova letteratura che nasce ufficialmente nel 1856, anno in cui all'università di Tartu gli studenti lettoni fondano un circolo diretto dall'economista Krišjānis Valdemārs (1825-1891) e mirante a favorire lo sviluppo di una letteratura patriottica. Nello stesso anno appare a Riga un nuovo giornale lettone d'ispirazione liberale, *L'ospite* (*Mājas Viesis*) e Juris Alunāns (1832-1864) pubblica una raccolta di poesie, in parte sue, in parte tradotte dal tedesco e dal latino, tutte comunque di ottimo livello artistico. Per la loro ispirazione patriottica queste liriche vengono accolte come il manifesto della « Giovane Lettonia ». Alunāns è il primo esponente della nuova letteratura nazionale romantica e idealistica. Gli succede il giovane Krogzemju Mikus (1850-1879) — autore di una lirica mitologica di tono profetico-patriottico — che si presenta sotto lo pseudonimo poetico di Auseklis (stella del mattino).

L'abbondante produzione lirica del periodo rispecchia il gusto per la poesia popolare, soprattutto per le sue consonanze formali e tematiche con le *dainas*; il che tuttavia non impedisce alla poesia lettone dei decenni successivi di evolversi sempre piú verso forme originali.

Tra i poeti epici dell'epoca citeremo Andrējs Pumpurs (1841-1902), autore del poema *Lo squarciatore di orsi* (*Lāčplesis*) e Jēkabs Lautenbachs (1847-1928).

Fondatore del teatro lettone è il drammaturgo (e attore) Adolfs Alunāns (1848-1912) nipote di Juris Alunāns; nel dramma *I nostri antenati* (*Mūsu Senči*) egli si rivela ancora legato al romanticismo, ma nei lavori successivi preannuncia già il realismo. Il teatro continua tuttavia a essere dominato da un romanticismo fiabesco, a tratti anche fortemente mitologico, come dimostrano le opere della celebre scrittrice drammatica Aspazija (Elza Pliekšāne Rozenbergs, 1868-1943), quelle, anteriori, di suo marito, Jānis Pliekšāns (1865-1929), noto sotto il nome di Rainis, e infine i drammi di Anna Brigader (1861-1933).

Il realismo incomincia ad affermarsi nella prosa, anch'essa dominata da ideali patriottici. Suo tema principale è la vita dei contadini, cui sono appunto dedicati i racconti realistici, apparsi negli anni '60, del pastore Juris Neiken (1826-1868) che affronta anche problemi etici e pedagogici. Nel 1879 appare il romanzo *Tempo degli agrimensori* (*Mērnieku laiki*), scritto in collaborazione dai fratelli Reinis (1839-1920) e da Matīss Kaudzīte (1848-1926), vivace rappresentazione del paesaggio e degli abitanti di due comunità della Livonia.

Tra le opere classiche della letteratura lettone vanno ricordati i racconti realistici, apparsi tra il 1883 e il 1900, di Apsīšu Jēkabs (1858-1929), stilisticamente e tematicamente affini ai racconti di Jānis Pur-Rabuke (1864-1902). Pērsietis (1862-1901) e Augusts Deglavs (1862-1922) descrivono la vita cittadina.

È comprensibile che in Lettonia, dove l'indipendenza e la coscienza nazionale sono state raggiunte molto tardi, la letteratura

abbia, all'inizio, concentrato il proprio interesse sui problemi del paese e sulle sue condizioni di vita. Ma già la generazione nata intorno alla metà dell'800 abbandona questa tematica ristretta. Mentre il livello dell'istruzione pubblica tende a raggiungere quello delle altre nazioni, un numero via via crescente di giovani lettoni si reca a studiare all'estero e il paese viene a conoscere le opere della letteratura mondiale. L'ampliamento tematico — già visibile a esempio nei racconti di Jānis Poruks (1871-1911) — permette agli scrittori di ricorrere alla filosofia e alla psicologia per illuminare aspetti dell'esistenza fino allora sconosciuti e determina, al tempo stesso, un affinamento dell'espressione artistica. Esempi eccellenti di questa nuova fase della letteratura lettone sono le opere di Andrievs Niedra (1871-1942), lirico, drammaturgo e narratore, e quelle di Rudolf Blaumanis (1863-1908).

Alla fine del secolo, l'esempio russo e quello dell'Europa occidentale promuovono un forte movimento socialista e irreligioso che si manifesta in letteratura nella cosiddetta « Nuova corrente » rappresentata dapprima da Eduards Veidenbaums (1867-1892), poeta incline a filosofico pessimismo, e più tardi, verso la fine del secolo, dal già ricordato Rainis. La « Nuova corrente » scatena una vivace polemica giornalistica che promuove e accelera lo sviluppo della critica letteraria, soprattutto grazie ai lavori di Teodors Zeiferts (1865-1929).

Neanche la « Nuova corrente » riesce però a interrompere la vecchia tradizione letteraria che continua a sopravvivere persino dopo la rivoluzione proletaria del 1905 (suscitata dalla penetrazione di idee marxiste nel paese, ma sentita in Lettonia anche sotto l'aspetto nazionale). Anzi, la produzione teatrale estranea alla « Nuova corrente » registra addirittura un nuovo rapido sviluppo, e anche la lirica di tipo tradizionale raggiunge con Vilis Plūdons (1874-1940) un momento di particolare splendore. Dal 1905 in poi, in campo letterario si assiste alla contrapposizione tra un gruppo nazional-conservatore e un gruppo social-rivoluzionario — ora nettamente definito — che più tardi porterà al successo le idee socialiste e infine quelle bolsceviche. Esiste anche una corrente decadente che si ispira alla scuola russa, ma è scarsamente seguita.

La prima guerra mondiale blocca ogni evoluzione letteraria mentre, dopo il 1918, con la nascita dell'indipendente Repubblica di Lettonia, inizia un periodo estremamente favorevole all'attività politica e culturale. Il miglioramento riguarda in primo luogo le condizioni esteriori giacché il giovane stato e altre numerose organizzazioni sostengono e proteggono gli scrittori, mentre la nuova stampa garantisce a molti autori un aiuto materiale; in secondo luogo il mutamento sociale e politico, la riforma agraria, il processo d'industrializzazione del paese, e i vari problemi che si presentano per la prima volta, propongono nuovi temi alla letteratura. Ma l'indipendenza stimola gli autori a volgersi anche al passato del paese: un interesse che viene favorito dall'esperienza della prima guerra mondiale, cui il romanziere Alexander Grins (n. 1895, e deportato in Russia nel 1941) dedica un suggestivo romanzo. Ritornano quindi di moda i soggetti eroici e storici. Ciò non impedisce a Jēkabs Janovskis Janševskis (1865-1931) di presentare nei suoi romanzi epoche più tranquille, a esempio la pacifica vita della Curlandia nel XVII e XIX secolo. Nel periodo

tra le due guerre la lirica civile e patriottica raggiunge una forza espressiva quasi classica, specie nella poesia di Edvarts Virza (1883-1940), una delle più importanti figure della letteratura lettone.

Nella Lettonia indipendente le traduzioni di opere straniere aumentano di anno in anno. Si traduce da quasi tutte le lingue del mondo e il livello delle traduzioni diventa presto ottimo. La seconda guerra mondiale soffoca bruscamente questa « età aurea ». All'annessione all'Unione Sovietica del 1940 segue nel 1941 l'occupazione tedesca. Nel 1944, quando la disfatta tedesca sul fronte orientale è ormai chiara, numerosissimi scrittori lettoni lasciano il paese per timore di una nuova occupazione russa. In Germania, nei campi di profughi, in cui confluiscono quasi centomila persone, nasce una specie di « piccola Lettonia » che si amministra autonomamente e favorisce, per quanto possibile, l'attività culturale. In effetti, nonostante le circostanze, nascono notevoli opere letterarie. Nel 1948 l'ondata migratoria raggiunge gli Stati Uniti, il Canada e l'Australia, paesi nei quali, dopo il 1950, si ha una nuova produzione letteraria.

Nella letteratura d'esilio la lirica ritorna al primo posto. Si distinguono soprattutto le donne: Zinaida Lazda (1902-1957), Veronika Strēlerte (n. 1912), Velta Toma (n. 1912) e Ingrida Vīksna (n. 1920). Vanno ricordati anche i poeti lirici Pēteris Aigars (n. 1904) e Pēteris Ērmanis (n. 1893). Il primo, come Velta Toma e Ingrida Vīksna, ha anche creato importanti opere narrative. Il maggior prosatore tra questi scrittori è Anšlavs Eglītis (n. 1906). Romanzi di notevole valore hanno scritto anche Aida Niedra (n. 1899) e Jānis Klīdzējs (n. 1914). Nel campo teatrale un posto di primo piano spetta ai drammi di Martiņš Zīverts (n. 1903), emigrato in Svezia.

Temi principali della letteratura d'esilio sono la nostalgia per la patria lontana, la vita dei campi di profughi in Germania, le diverse popolazioni che ospitano gli emigrati lettoni e infine il processo di assimilazione della nuova realtà sociale e nazionale.

In Lettonia il « realismo socialista » è dal 1944 la dottrina letteraria ufficiale. Fin dalla prima guerra mondiale, del resto, era sorta a Mosca una letteratura bolscevica in lingua lettone, e nella stessa Lettonia indipendente aveva operato una scuola socialista cui era stata concessa piena libertà di espressione. Questa vecchia generazione socialista è rappresentata dal poeta lirico Jānis Sudrabkalns (n. 1894) e dai narratori Andrējs Upītis (n. 1877) e Vilis Lācis (n. 1904). Tra gli autori della Lettonia sovietica — e anche tra quelli della nuova generazione — sono emersi scrittori di talento che cercano di rappresentare obiettivamente la realtà e di non nascondere i problemi della vita odierna nel paese.

Ernst Blesse

LETTERATURA IRANICA

Si è soliti ancor oggi confondere i confini della Persia preislamica, un tempo potentissima, con quelli dell'antico Iran che essa dominò per secoli, ma di cui non era, originariamente, che una parte. Con il termine « Iran » bisogna invece indicare quell'area, non chiaramente delimitabile neppure sotto il profilo geografico, che si estende dalla Mesopotamia all'India, dal mar Caspio al golfo Persico e che comprende quindi anche i territori dell'Afganistan e del Belucistan attuali, e diverse regioni dell'Asia interna sovietica (Pamir, ecc.). L'impero persiano degli Achemenidi (circa 600-300 a.C.) si estese un tempo proprio su questa vasta regione, abbracciando quasi tutta l'Asia anteriore e numerose popolazioni di lingua non indoeuropea.

Ma già, molto tempo prima che la Persia divenisse un grande impero, sul suolo dell'Iran, centro di antichissimi movimenti storici e occupato o percorso da popolazioni indogermaniche, erano sorti isolati raggruppamenti politici tribali, ancora tenuamente strutturati, nonché articolati organismi statali di varia grandezza e di diverso livello culturale, nei quali prevalsero volta a volta i tratti caratteristici della civiltà contadina o di quella nomade. Già nel II millennio avanti Cristo almeno nella parte settentrionale dell'Iran era conosciuta la scrittura, mentre, nella parte orientale, si era sviluppata una letteratura (d'altronde diffusa e tramandata solo oralmente) sia profana che religiosa. Dalla prima ci sono pervenuti (nella cornice di testi religiosi) pochissimi brani, di cui si può cogliere un riflesso linguistico nelle iscrizioni regie della dinastia persiana degli Achemenidi. Abbiamo invece una specifica raccolta di testi religiosi, i piú antichi dei quali furono probabilmente composti dal profeta o riformatore Zarathustra, ma vennero trascritti assai piú tardi, e cioè quando il loro idioma, l'antico iranico, non era piú una lingua viva. Lo stesso nome di questa raccolta, *Avesta*, deriva dal mediopersiano *apastâk*, che significa « testo base », « fondamento » oppure « testo encomiastico liturgico ». Il termine « avestico » è stato a sua volta utilizzato per designare il linguaggio in cui tali opere sono state originariamente create e tramandate oralmente. La letteratura secondaria e di commento, aggiunta all'*Avesta* sotto il termine *zand* o *zend* è invece composta già in medioiranico *pahlavi* o *pahlavico* (propriamente: « lingua dei Parti »).

La lingua dell'*Avesta* si presenta dunque in due versioni: 1) l'avestico

gatico, idioma delle *gâthâ*, cioè dei «canti» che risalgono al fondatore ed eroe eponimo della religione zoroastriana, Zarathustra; 2) il cosiddetto neo-avestico in cui sono composti tutti gli altri testi e cioè quelli di esegesi.

I testi sacri dell'Avesta

Le *gâthâ*, inserite nei testi dello *Yasna*, la liturgia della «Chiesa» zoroastriana, rappresentano il piú antico documento della religione iranica e sicuramente la forma piú arcaica di letteratura ariana. L'arcaicità del loro linguaggio nonché le leggi formali, sintattiche e stilistiche cui soggiacciono, dimostrano l'affinità di questi testi con i piú antichi documenti della letteratura vedica indiana. Ciò basta a confutare la tesi avanzata da alcuni ricercatori, i quali ritengono che la collocazione cronologica di Zarathustra debba essere posticipata al primo periodo degli Achemenidi (metà del VI secolo) e che nel suo patrono Vishtâspa (nome frequente nell'antico Iran) si debba identificare il padre del re Dario I (522-486 a.C.), Istaspe.

Si aggiunga inoltre che le condizioni politico-sociali rispecchiate dalle *gâthâ* ci rimandano a un piccolo regno ario situato in una zona nord-orientale dell'Iran e caratterizzato da una primitiva economia pastorale, e non hanno quindi nulla a che fare con le condizioni di un impero mondiale ad alta organizzazione politica ed economica come quello degli Achemenidi. In ogni modo questo errato tentativo di spostare i termini cronologici della vita di Zarathustra deriva da un analogo tentativo compiuto in tempi assai piú antichi. Quando, molto tempo dopo la morte di Zarathustra, gli zoroastriani trasferirono il centro della loro religione dall'Iran orientale all'Iran nord-occidentale essi si sforzarono infatti di spostare anche la collocazione della sede originaria dell'antica tradizione iranica (e con essa della vita del loro profeta) nella nuova regione (secondo un procedimento non raro nella storia delle religioni). Il parallelismo con gli antichi testi del *Rigveda* si è conservato intatto anche perché le *gâthâ*, in quanto testi sacri zoroastriani, venivano diligentemente imparati a memoria e tramandati oralmente, e non subirono quindi alcuna «variante»; gli stessi errori tramandati dalla tradizione sono quindi antichissimi (e originari) e non possono piú essere corretti dal ricercatore.

Quanto al contenuto delle *gâthâ*, che sono composte in metri complessi, esso esprime le personali vicissitudini di Zarathustra, la sua esperienza religiosa e i successi della sua missione, vale a dire della sua lotta contro i difensori delle religioni tradizionali, contro i gruppi sacerdotali dei Karapan e degli Usig e contro i piccoli re, i Kavi, che per lo piú osteggiarono la sua riforma religiosa. La religione tradizionale combattuta da Zarathustra era quella indo-iranica, comune a tutti gli ariani, di cui conosciamo la versione indiana attraverso i *Veda*. Questa religione era centrata sul culto di due gruppi principali di divinità: i *daiva*, dei indogermanici risalenti a un'antichissima tradizione, in genere incarnazioni di forze naturali (il fuoco, la pioggia, gli astri), e, nettamente distinti dai primi, gli *asura* (antico iranico *ahura*), personificazioni di concetti astratti (a esempio *varuna*, il giuramento, *mithra*, il patto, *aryaman*, il sodalizio). Gli *asura* si riscontrano soltanto tra i popoli indo-iranici, ma mentre in India essi si trasformarono gradatamente in demoni, Zarathustra esaltò proprio il loro gruppo, il gruppo degli *ahura*, e lottò contro i *daiva*. La principale ragione di questo rovesciamento deve essere cercata nel fatto che al culto dei *daiva*, specie a quello di Mithra, erano legate sfrenate feste sacrificali, durante le quali la bevanda della sacra ebbrezza, lo *hauma* (antico indiano *soma*) scorreva a fiumi, e i coltelli dei sacrificatori compivano vere e proprie stragi di buoi.

Zarathustra insorse contro tali usanze, e questa ribellione ebbe anche un significato economico-sociale; egli si fece portavoce e difensore del bue, del simbolo della docilità e della benedizione terrena. La sua idea di Dio fu improntata alla concezione *asura*; ancorché contestabile, è tuttavia probabile che il suo «Signore della saggezza», Ahura Mazdâh, sia stato concepito partendo dalla figura del piú importante tra gli *asura*, e cioè da Varuna (il cui nome non compare nella tradizione avestica).

Tutta la dinamica della religione di Zarathustra si spiega tenendo conto della sua appassionata presa di posizione in favore del «Signore della saggezza» e della sua buona creazione (al cui vertice sta il bue), contro i *daiva* legati allo «spirito malvagio» (*angra manyu*, mediopersiano *ahriman*). Agli uomini, a ogni uomo, viene chiesto di schierarsi per uno di questi due partiti, mentre al buono (propriamente al «verace», *ashavan*) viene annunciata un'adeguata ricompensa e al cattivo (al «mendace», *drugvant*) adeguata pena. Concetto fondamentale di Zarathustra è quello della «verità», concepita in termini magici: l'*asha* (antico indiano *rita*). Essa è una delle sette ipostasi divine, che vengono considerate in parte come attributi collaterali, in parte come aspetti dell'*ahura* piú alto e che, in piena corrispondenza con le tendenze tipiche degli antichi arii, rappresentano la deificazione di essenze concettuali, come *vohu manah* (il buon senso), *armati* (la docilità) e *khshathra* (il comando).

Alle *gâthâ*, in sé unitarie e conservate relativamente bene, si contrappone il cosiddetto *Avesta recente*, vale a dire la liturgia dello *Yasna*, le formule di preghiera del *Visprat* e del *Piccolo Avesta* (*Khvartak Apastâk*), gli *yasht*, inni in onore di varie divinità, e il codice rituale degli zoroastriani, il *Vidêvdât* (*Legge contro i daiva*) e una massa di testi disparati, briciole di una letteratura un tempo ricchissima. Possiamo ricostruire la struttura dell'*Avesta*, completo al tempo della dinastia dei Sasanidi (226-650 d.C.), dai sommari dell'enciclopedia zoroastriana scritta in lingua mediopersiana in epoca protoislamica, vale a dire dall'ottavo e nono libro del *Dênkart*. A quel tempo l'*Avesta* comprendeva 21 *nask* o sezioni, di cui solo uno ci è pervenuto completo, e cioè il già citato *Vidêvdât*. Dei *nask Êrpatistân* (luogo dei sacerdoti del fuoco) e *Nirangastan* possediamo notevoli frammenti; dell'*Hadôkht nask* un piccolo ma famoso brano sul destino dell'anima dopo la morte. Il testo della creazione del mondo, *Dâmdât nask*, ci è pervenuto di fatto in una versione mediopersiana e piú precisamente nel *Bundahishn* (*Libro della creazione*); ma ne è andata perduta la versione originaria in avestico.

Gli studiosi non hanno ancora fissato un'esatta datazione di tutti i testi. Il problema della precisazione del luogo e della data di nascita non riguarda i libri o i capitoli presi nel loro complesso, ma ogni frase

e spesso perfino ogni titolo, perché è provato che i singoli elementi sono, per lo piú, di origine diversissima.

In attesa che il materiale venga studiato meglio e classificato secondo nuovi e piú esatti criteri, possiamo distinguere tre strati testuali. Il primo è il piú antico. In esso la lingua dimostra chiaramente la sua provenienza dalle regioni settentrionali e orientali dell'Iran, e i frammenti sono composti in genere di versi di otto sillabe, che già conosciamo per averli incontrati nella letteratura sorella dell'India. Il primo strato è prevalentemente rappresentato dagli *yasht*, dedicati a tipi di divinità cui, secondo le testimonianze delle *gâthâ*, Zarathustra non attribuiva piú nessuna importanza (come, a esempio, la dea dei fiumi e della fecondità Ardvî Sûrâ Anâhitâ, le divinità astrali, Tishtrya, o gli spiriti degli antenati, i Fravashi), o che egli addirittura combatteva, come Mithra e Hauma. Queste divinità erano però cosí profondamente radicate nella fede del popolo iranico che neppure l'opera di Zarathustra riuscí a cancellarne l'immagine. Anzi, esse finirono per rientrare nel sistema sincretista dello zoroastrismo. I brani di *yasht* rivestono per noi una particolare importanza se non altro perché hanno conservato frammenti delle antiche leggende eroiche dell'Iran. In essi infatti antiche figure, come quella dell'uccisore di draghi Thraitauna, (conosciuto sotto il termine neopersiano di Ferīdūn nel poema di Firdusi) o del re delle età primigenie, Yima, compaiono nelle vesti di adoratori della divinità (*yazata*) cui è dedicato ogni singolo *yasht*. Una caratteristica di questi brani è la purezza grammaticale e la relativa arcaicità del linguaggio che tuttavia è piú recente di quello delle *gâthâ*.

Il secondo strato, anch'esso composto di brani prevalentemente metrici, si rivela già zoroastriano nel contenuto e tradisce un ulteriore sviluppo dello zoroastrismo che si presenta ormai con una compiuta struttura rituale ed escatologica; esso contiene inoltre una quantità di locuzioni stereotipe che ricorrono automaticamente quando compaiono determinate voci. La lingua si dimostra piú recente di quella del primo strato, ma in complesso è ancora grammaticalmente corretta.

Il terzo strato infine è opera dei redattori delle opere letterarie pervenuteci: il loro pensiero è espresso in forma di dialoghi tra Zarathustra e il « Signore della saggezza ». Sebbene utilizzino brani dei due primi strati metrici, questi dialoghi tendono alla prosa e trasformano in senso prosastico gli antichi versi inserendo in essi pleonasmi e altre aggiunte. I redattori tradiscono già incertezze linguistiche: le forme scorrette divengono sempre piú frequenti; la flessione risulta impoverita. Si avverte che la lingua viva del tempo non è piú l'avestico ma un idioma medioiranico.

I testi avestici piú recenti tradiscono aggiunte ancora piú tarde che non appartengono a nessuno dei tre strati citati, e che sono per lo piú composte in una lingua decisamente stentata; si tratta in parte di glosse e in parte di commentari assimilati al testo dell'*Avesta*. Geograficamente parlando i compilatori del terzo strato provengono dal centro iranico nord-occidentale dello zoroastrismo e cioè dall'antica città dei magi: Raga. Dal punto di vista cronologico, oggi si è soliti collocarli in un periodo compreso tra la fine della dinastia degli Achemenidi e l'inizio della dinastia degli Arsacidi.

Quali le cause della grande « dispersione » e in parte anche della

perdita dell'*Avesta*, testimoniate dagli scritti pahlavici? Bisogna a questo proposito ricordare che un reale canone dell'*Avesta* si formò soltanto in epoca sasanide e protoislamica. I singoli *nask* e i testi liturgici vennero tramandati solo oralmente, come accadde anche ai testi vedici, laddove però l'Iran si trovò svantaggiato rispetto all'India in quanto non sviluppò le scienze utili alla conservazione dei testi come il *vyākarana* (grammatica) sanscrito. La piú grave « dispersione » dei testi avestici viene tradizionalmente messa in rapporto con l'invasione di Alessandro Magno (intorno al 330 a.C.) che avrebbe distrutto il prezioso manoscritto aureo dell'*Avesta*, conservato nella capitale dell'impero achemenide, Persepoli. Ma, né questa distruzione né quella di un altro manoscritto conservato, stando sempre alla tradizione, nel centro dei magi, possono essere state decisive. Prima dell'arrivo degli arabi (IX secolo) lo zoroastrismo non si era mai considerato una religione da affidarsi ai libri. Sotto il dominio musulmano, invece, i suoi adepti si accorsero che la qualifica di *ahl-al-kitāb*, di « possessore del libro », poteva riservare dei vantaggi. In ogni caso in tutto l'*Avesta* non si trova un solo termine equivalente a « scrivere ».

I testi dunque cominciarono ad andar perduti quando non furono piú imparati a memoria nelle scuole sacerdotali; e se piú tardi vennero compilate nuove raccolte (la piú importante delle quali è quella composta nel III secolo, all'inizio dell'epoca sasanide, dal gran sacerdote Tansar, che provvide a fissare la dottrina ortodossa dello zoroastrismo), ciò avvenne solo perché si riuscí ancora a trovare, in luoghi remoti, qualche sacerdote che conoscesse a memoria i testi da trascrivere. Durante il periodo islamico molte opere caddero di nuovo nell'abbandono perché la nuova situazione le rendeva superflue. L'*Avesta* si ridusse cosí ai resti che possediamo attualmente, nei quali, come è comprensibile, predominano i testi liturgici, indispensabili per le quotidiane pratiche del culto. Il fatto che l'*Avesta* scritto sia in certo senso secondario risulta anche dalla constatazione che la scrittura avestica non è che lo sviluppo e il perfezionamento di quella pahlavica del periodo sasanide, a sua volta di derivazione semitica.

Le iscrizioni reali

Mentre dell'antica letteratura religiosa iranica sono pervenute almeno le testimonianze dell'*Avesta*, molto limitati sono invece (come abbiamo detto) i resti dei monumenti profani ed epigrafici dei re achemenidi (550-331 a.C.). Dal punto di vista linguistico essi sono separati dall'avestico da distanze cronologiche e geografiche. Si può dire che l'antico persiano sta alle antiche forme linguistiche dell'*Avesta* come il pracrito sta al sanscrito; dal punto di vista geografico esso proviene dalla zona sud-orientale dell'Iran, dalla Persia. La lingua, che si mostra ancora pura nei documenti di Dario I, rivela già sotto Serse (486-465 a.C.) segni di cedimento, e sotto Artaserse II (404-358 a.C.) decade nettamente. In questo periodo la lingua parlata dal popolo è chiaramente il mediopersiano, mentre solo le cancellerie reali compitano ancora, storpiandolo, l'antico persiano, di cui si servono per i loro monumenti celebrativi.

Le iscrizioni in persiano antico sono scritte in un alfabeto cuneiforme di cui non si è ancora trovata la derivazione dalle altre scritture cuneiformi. Questi monumenti dimostrano comunque che in antico gli Achemenidi si servirono di un alfabeto cuneiforme. La presenza, accanto alla versione in antico persiano, di una versione in lingua elamitica e babilonese rivela l'aspirazione della Persia a presentarsi come l'erede dei precedenti, antichi e grandi imperi dell'Asia anteriore. Oltre alle versioni citate, di alcune possediamo anche copie su papiri e tavolette in aramaico, che al tempo degli Achemenidi era la lingua ufficiale delle cancellerie, almeno nel territorio occidentale dell'impero persiano.

Come contenuto queste iscrizioni sono piuttosto povere: ce ne sono pervenute alcune sepolcrali che esaltano le gesta di Dario I e di Serse. Inoltre possediamo interessanti iscrizioni commemorative, come quelle fatte scolpire da Dario il Grande per celebrare la costruzione di un palazzo in Susa e il compimento di un canale tra il Mediterraneo e il mar Rosso. Il documento piú ampio, e di fatto anche il piú importante, è la grande iscrizione rupestre di Bisutun, che informa particolareggiatamente sulle azioni con cui il re Dario riuscí a ristabilire l'unità del suo impero dopo i disordini provocati dalla morte di Cambise (522 a.C.). Documento singolare e degno di nota, non fosse altro che per la tematica, è la cosiddetta *Iscrizione dei Daiva* di Serse, che illustra la politica religiosa di questo re. Dopo aver decifrato tale documento, non è stato piú possibile dubitare che gli Achemenidi siano stati zoroastriani. Sebbene le iscrizioni cuneiformi non possano ovviamente essere considerate letteratura religiosa, si può tuttavia notare che sotto il profilo stilistico l'epigrafia achemenide rivela un carattere molto semplice, significativamente diverso dall'elaborato gergo degli scritti zoroastriani.

Letteratura mediopersiana dei commentari

La letteratura pahlavica mediopersiana, rivela, nel contenuto, stretti rapporti con l'*Avesta*, perché è sorta come commento e interpretazione dei suoi testi quando l'avestico era ormai una lingua morta e poco compresa anche dai sacerdoti. Una vera e propria letteratura profana manca quasi completamente. Anche il *Khvatâ-i nâmak*, non pervenutoci, il libro dei re dell'epoca sasanide, e il *Kârnâmak-i Artakhshîr-i Pâpakân*, il romanzo sul primo re sasanide Ardâshîr I (224-242 d.C.), presentano le vicende di questi imperatori in rapporto alla gloria mistica dello zoroastrismo (*Khvarenah*), cui è dedicato il diciannovesimo *yasht*.

Il termine *pahlavi* significa propriamente lingua dei Parti, e cioè del popolo da cui proveniva la dinastia degli Arsacidi (250 a.C.-226 d.C.). Piú tardi, dalla prospettiva del neopersiano, il termine stette a indicare « lingua piú antica », venne cioè a designare il linguaggio parlato durante il periodo nazionale classico, che comprende l'epoca sasanide (224-642 d.C.). Degno di nota nella scrittura pahlavi è l'uso di numerosi ideogrammi ed eterogrammi aramaici (vocaboli in lingua e scrittura aramaica) cui vengono aggiunte desinenze flessive iraniche. Non si è ancora riusciti a stabilire l'età e la data di nascita di questo

tipo di scrittura, ma è probabile che essa sia sorta nelle cancellerie aramaiche, forse già all'epoca degli Achemenidi (circa 650-330 a.C.). Si può in ogni caso affermare che gli ideogrammi semitici (o meglio le parole semitiche usate come ideogrammi) vennero letti fin dalle origini in mediopersiano, come dimostrano in primo luogo gli scritti manichei di questo periodo, e in secondo luogo le versioni *pâzand* (riconoscimento) di testi mediopersiani compiute in epoche successive. All'interpretazione degli ideogrammi semitici impiegati per il mediopersiano serve il glossario *Farhang-i Pahlavîk*.

Considerata nel suo complesso, la letteratura mediopersiana degli zoroastriani non è molto ricca. Essa nacque soprattutto come *zand*, come traduzione commentata dei testi avestici non piú compresi. Il suo valore diminuisce proporzionalmente al crescere della distanza temporale tra gli originali e i commenti; e cioè è notevole in testi come il *Vidêvdât*, con le sue regole di purità ancora in uso, e scende praticamente a zero nelle *gâthâ*, le cui traduzioni rivelano quanto seriamente compromessa fosse la conoscenza dei piú importanti documenti della fede nei sacerdoti zoroastriani. Costoro riuscivano ancora a comprendere il significato delle radici nominali, ma consideravano già un'incognita la funzione della flessione gâthica.

Le opere teologiche indipendenti della letteratura pahlavica risalgono quasi tutte al periodo degli ultimi Sasanidi o a quello protoislamico (VII-VIII secolo), epoca in cui la cosa piú importante era salvare quanto possibile della tradizione. È il caso del già nominato compendio dello zoroastrismo, del *Dênkart*, composto principalmente dal gran sacerdote Âturfarnbâgh, e anche del *Gujastâk Abâlish* (*Dannato Abâlish*), ove è riferita una disputa, presieduta dal califfo Ma'mūn, tra un manicheo e uno zoroastriano ortodosso. Il *Bundahishn* (*Libro della creazione*) si rifà sistematicamente all'avestico *Dâmdât nask* (oggi perduto), vale a dire alla cosmologia, alla storia del mondo e alla storia sacra zoroastriana. Temi teologici tratta anche il *Dâtistân-i dênîk* (*Provvedimenti religiosi*), mentre il *Mênôk-i Khrat* (*Ragione trascendente*) costituisce una sorta di teologia per laici. D'interesse maggiore è l'*Artak Virâf nâmak* (*Viaggi in cielo e all'inferno del santo Virâf*). In generale però la letteratura pahlavica rivela una notevole rigidità ortodossa che si scioglie in una piú fresca vita spirituale solo all'inizio del periodo neopersiano.

Helmut Hoffmann

LETTERATURA BATTRIANA E PARTICA

Quando, dopo la metà del III secolo a. C., le provincie della Battria e della Partia dell'impero seleucide (esteso allora dall'Asia Minore alla Persia e quasi alle rive dell'Indo) si resero indipendenti, nei due nuovi organismi statali maturarono impulsi destinati a lasciare una durevole impronta sulla cultura e sullo spirito iranico.

Battria

La Battria, posta tra il Margos a sud-ovest, l'Hindukush a sud e la catena dei monti Hissar a nord-est, fu il nucleo centrale dell'impero ellenistico-battriano, in cui lo spirito ellenico continuò a farsi sentire anche dopo la sostituzione della dinastia greca a opera di dinastie di diversa origine.

L'alfabeto greco fu introdotto in Battria dopo l'occupazione da parte dell'esercito di Alessandro Magno. Alcuni autocrati greci di questo periodo, non tutti appartenenti alla stessa dinastia, diedero un decisivo contributo allo sviluppo culturale del paese. Si distinse in questa opera il re Menandro che iniziò il suo regno, durato circa trent'anni, verso la fine del II secolo a.C. e che, per il suo vivo interesse ai problemi religiosi, assunse un atteggiamento comprensivo nei confronti del buddismo. Questo re è entrato nella letteratura antica buddista sotto il nome di Milinda. L'opera buddistica *Le domande del re Milinda* (di cui si continua a contestare l'autenticità) si basa forse su un fatto storico.

Quando, con l'immigrazione delle tribú iraniche dei sachi (intorno al 130 a.C.), assunse il potere la dinastia dei kusāna, la lingua greca venne abbandonata a favore di quella della dinastia regnante, e cioè del «vero» tocarico («vero» abbiamo detto, per distinguerlo dalla lingua di Cucia, di Karashahr, e di alcune città del Turchestan cinese, erroneamente chiamata con lo stesso nome). Venne però conservata la scrittura greca. Non ci è pervenuto nessun documento scritto degli inizi della dinastia dei kusāna, a meno di non considerare tali le iscrizioni sulle monete rappresentanti per lo piú varie divinità zoroastriane (cui si accompagnano scritte che non lasciano dubbi sulla loro identità) e anche molte divinità indú, mentre compare persino l'immagine di Buddha (secondo un principio fortemente sincretico che

può essere considerato come la caratteristica fondamentale dell'epoca). Queste monete risalgono ai primi secoli dopo Cristo, e cioè al tempo in cui l'induismo si diffuse in Battria per esserne poi presto scacciato dal buddismo. Non è ancora possibile dimostrare se effettivamente i re kusāna fossero già in contatto col buddismo sin da quando si trovavano nell'Asia centrale. Comunque uno dei primi re della dinastia, Kaniška, fu zelante adepto della dottrina buddista, come risulta da una leggenda che lo riguarda. Molte cose stanno a confermare che Kaniška favorí la lingua della dinastia kusāna, e cioè il « vero » tocarico e la sua letteratura, il cui piú antico documento in nostro possesso è appunto l'iscrizione di Kaniška di Surkh-Kotal nell'Afganistan nord-orientale. Documenti di epoche posteriori potrebbero essere i numerosi frammenti di manoscritti trovati nell'Asia centrale. Non è stato ancora possibile stabilire la durata di questa letteratura.

Partia

Già in alcune iscrizioni paleopersiane, la Partia è nominata come una delle satrapie dell'impero di Dario (522-486 a.C.), il cui padre, Istaspe (Vishtâspa) era stato satrapo della regione. Del resto questi documenti non ci dicono nulla sulla vita culturale della popolazione. Con la morte di Dario III (330 a.C.) la dinastia degli Achemenidi si estinse e la Partia entrò a far parte dell'impero di Alessandro per divenire successivamente una provincia dello stato dei Seleucidi. Intorno al 250 a.C. essa si rese infine indipendente sotto la dinastia degli Arsacidi.

Alcuni re parti si definirono « Filelleni » e, a imitazione dei loro predecessori, imposero alle monete leggende greche; ciò nonostante è improbabile che si siano serviti del greco come di una lingua d'uso corrente. Isolati reperti di manoscritti in lingua aramaica sembrano smentire questa ipotesi e lasciano intuire una ripresa e uno sviluppo della tradizione delle cancellerie achemenidi. Anche i primi reperti degli scavi condotti nella residenza dei re parti a Nisa (nell'attuale Turkmenistan, in prossimità della frontiera persiana) nonché il listino dei dazi di entrata e di uscita scoperto in un deposito di vini, sono scritti in lingua e in alfabeto aramaici. I documenti posteriori dimostrano che questa scrittura venne conservata e che fu utilizzata, fino a epoca incerta, anche per la locale lingua partica.

Non si è ancora riusciti a stabilire se i parti abbiano conosciuto il buddismo. I numerosi termini religiosi indiani che ricorrono nella piú tarda letteratura manichea possono esservi penetrati come elementi di un comune patrimonio culturale; il che tuttavia non esclude che si tratti di residui di un precedente periodo buddista.

Olaf Hansen

LETTERATURA SACA

Tra le diverse tribú dei sachi dell'Asia centrale spintesi a oriente verso la seconda metà del I secolo d.C., quella stanziatasi nel Turchestan cinese a ovest del Pamir svolse un'importante funzione letteraria.

Per un certo periodo del regno della dinastia kusāna, la città di Khotan, nella zona sud-occidentale del Turchestan cinese (dal 1759 essa fa parte della provincia del Sinkiang), fu il principale centro buddista dell'Asia centrale. A Khotan molte opere buddiste vennero tradotte nell'antica lingua letteraria dei sachi. Secondo la testimonianza di fonti cinesi, dobbiamo all'intensa attività missionaria di questo periodo anche traduzioni cinesi di opere in sanscrito e in altre lingue indiane.

L'influsso di tali traduzioni dei sachi è rintracciabile nella fonetica di molti termini ricorrenti nel canone buddista cinese e si protrasse fino al VII secolo; da quest'epoca alcuni dotti buddisti, come il pellegrino Hsüan Chang, incominciarono a introdurre la forma sanscrita « corretta ».

La nostra conoscenza della letteratura buddista dei sachi è dovuta esclusivamente alle spedizioni archeologiche che, tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, hanno scoperto numerosi centri storici nel Turchestan cinese. Il carattere ampiamente frammentario dei manoscritti trovati ci impedisce di avere un'idea precisa dell'ampiezza del materiale esistente in passato. Questi frammenti, come d'altronde era da attendersi, sono prevalentemente traduzioni di opere straniere. Analogamente a quanto è avvenuto presso altri popoli convertiti al buddismo, le prime traduzioni riguardano (e i reperti sembrano confermarlo) una scelta di testi didattici. Mancano tuttavia notizie precise sulla datazione degli scritti, né ancor oggi sappiamo quando sia cominciata questa attività di traduzione. Rimane anche da stabilire se i primi tentativi di diffondere il buddismo nell'Asia centrale siano stati compiuti solo dai sachi, oppure fossero già iniziati nel mondo cinese, e venissero poi attribuiti a loro. Molti accenni al re buddista Kaniška (II sec. a.C.) — che viene anche chiamato « conoscitore delle tre raccolte (degli scritti sacri) » — fanno pensare che la sua figura sia in qualche modo legata alla diffusione della dottrina buddista. Forse si può andare addirittura oltre e congetturare che la fissazione della lingua dei sachi risalga al periodo del suo regno. È in ogni caso

possibile che Kaniška abbia dato la spinta decisiva alla creazione di una letteratura di questa lingua e che anzi gli si debba anche un importante contributo personale.

In lingua saca sono stati tradotti testi di vario contenuto. Non si può ancora stabilire con certezza se i sachi abbiano posseduto raccolte complete delle opere esistenti, ma si può pensare che il re Kaniška — il quale, stando ai documenti, avrebbe convocato un concilio per un « primo ordinamento degli scritti » — abbia compreso in questa sistemazione anche le traduzioni dei sachi.

Accanto alle numerose traduzioni letterali si trovano anche accenni a libere rielaborazioni dei testi, soprattutto delle opere religiose in prosa. Forse stimolati dagli originali stessi, gli « autori » di queste opere aggiungono osservazioni personali. Nella poesia religiosa, a esempio, troviamo un'opera che per il contenuto è un poema didascalico buddista, ma che non può essere considerata una semplice traduzione dell'originale perché (come è facile constatare) contiene passi in stile assai diverso da quello dominante nei trattati buddisti. Specie nelle descrizioni dei paesaggi di montagna la scelta delle immagini e la dinamica dell'espressione rivelano in chi scrive un fine osservatore che ha saputo rappresentare poeticamente le impressioni suscitate in lui dal contatto con gli aspetti vergini e primordiali della natura.

Olaf Hansen

Frammento di tessuto peruviano con figure di uccelli. Monaco, Museum für Volkerkunde.

LETTERATURA SOGDIANA

I sogdi — chiamati *suguda* in antico persiano e *sogdoi* in greco — vengono citati per la prima volta nelle iscrizioni degli Achemenidi e, piú precisamente, al tempo di Dario I (552-486 a.C.) come abitanti di una satrapia (governatorato) dell'impero persiano. Non veniamo tuttavia a sapere se i sogdi (una tribú dell'Iran nord-orientale) avessero a quel tempo poeti e cantori, né se già allora conoscessero canti religiosi. Poiché gli Achemenidi avevano elevato a lingua ufficiale dell'impero persiano l'aramaico, c'è da credere che solo i pochi aramei delle cancellerie dei satrapi sapessero scrivere. È quindi poco probabile che, accanto agli scritti ufficiali, venissero trascritti anche canti sogdiani o racconti locali.

Non è affatto da escludersi che sia esistita un tempo un poesia sogdiana recitata e tramandata oralmente. Anzi, essa può addirittura essere sorta — come è accaduto presso altri popoli iranici — già prima della riforma religiosa zoroastriana. È lecito ritenere che il patrimonio narrativo dei sogdi sia stato identico a quello che si è conservato nell'*Avesta*, raccolta — oggi frammentaria — di testi religiosi dello zoroastrismo.

Poco dopo l'inizio dell'era cristiana, quando il buddismo prevalse nei territori occidentali e nord-occidentali dell'India, espandendosi al di là delle montagne, verso il Tocharistan (Battria) e verso i sogdi, i missionari buddisti trovarono questo territorio già relativamente aperto al loro patrimonio ideale. Fin dagli ultimi anni del II secolo a.C., quando la regione costituiva ancora una satrapia dell'impero partico degli Arsacidi, i sogdi avevano instaurato rapporti con il Turchestan cinese e con le tribú dei sachi ivi insediate e ormai convertite al buddismo. È probabile che alcuni sogdi, citati da fonti cinesi come traduttori di opere buddiste siano vissuti in questa era pre-buddistica. Si può pensare cioè che, attraverso le vie di comunicazione con l'Oriente — probabilmente in uno degli empori commerciali esistenti lungo la via della seta — alcuni di loro siano venuti in contatto con la dottrina buddista.

Notizie riguardanti colonie commerciali di questo genere si trovano sia in fonti cinesi sia in alcune lettere sogdiane risalenti alla metà del IV secolo d.C. e scoperte durante scavi archeologici; esse dimostrano l'esistenza di scambi epistolari tra sogdi residenti nelle regioni orientali del Turchestan cinese e abitanti della capitale sogdiana, Samarcanda.

Fino a che i dati relativi a questi rapporti non verranno meglio documentati, non sarà possibile distinguere, tra le opere buddiste in lingua sogdiana, quelle scritte direttamente in sogdiano e quelle tradotte nel Turchestan cinese o addirittura in Cina. È d'altronde probabile che quelle opere di cui è possibile rintracciare anche una versione cinese non siano state scritte originariamente in sogdiano.

Un frammento pervenutoci, che, accanto ad alcune colonne di testo cinese, contiene indicazioni di pronuncia in caratteri sogdiani, potrebbe appartenere a un libro di esercizi, oppure a un manuale utilizzato in un centro sogdiano di traduzioni, centro che poteva trovarsi, a esempio, nella capitale cinese di allora, Lo-yang, in cui viveva una colonia sogdiana.

Le strette relazioni con la Cina possono spiegare perché la maggior parte delle opere buddiste in sogdiano si rifanno a modelli cinesi. Tra i testi finora scoperti uno solo si richiama direttamente al testo originale indiano, mentre un altro contiene accenni a un modello cuciaico.

Non possediamo importanti poesie buddiste di origine sogdiana. Ci sono pervenuti unicamente testi religiosi, ingenui racconti sulle reincarnazioni di Buddha, frammenti di scritti di medicina, una sorta di « lapidarium » e alcuni trattati sulla magia.

L'epoca piú fertile della letteratura sogdiano-buddista può essere considerata quella compresa tra il V e il X secolo circa. Il pellegrino buddista cinese Hsüan Chang, che viaggiò nel Tocharistan all'inizio del VII secolo, in un passo dedicato alla letteratura tocarica accenna anche alla sempre maggiore ampiezza della letteratura buddista sogdiana.

L'XI e il XII secolo, e cioè il periodo immediatamente precedente all'invasione mongola (1220), sono da ritenere, in base ad alcuni frammenti, una fase ormai tardiva di questa letteratura.

Un notevole influsso ha esercitato anche la dottrina manichea, che penetrò nel paese a opera di missionari giunti tra il IV e il V secolo d.C., e che diede origine a un'abbondante letteratura manichea sogdiana, oggi conosciuta grazie alla scoperta di alcuni frammenti rinvenuti nel Turchestan cinese; essa potrebbe essere sorta in gran parte al di fuori del territorio degli antichi sogdi (va però notato che non si è ancora riusciti a individuare con certezza la collocazione geografica dei centri missionari manichei). Questa letteratura utilizza sia i caratteri manichei sia un alfabeto sogdiano affine alla scrittura partica. A eccezione di formali confessioni di peccati, non ci è pervenuta nessun'opera originale di autori sogdiani manichei. Va tuttavia ricordato un documento di particolare importanza: l'iscrizione manichea di Karabalgassun, che c'informa, tra l'altro, della penetrazione — avvenuta nell'anno 763 — della dottrina manichea presso la tribú turca degli uiguri, originari dell'Asia interna. Il documento ci è giunto in pessimo stato, ma è particolarmente importante per la precisione con cui fornisce alcuni dati; si compone di tre versioni che in parte s'integrano a vicenda nei particolari: una cinese, una ugro-turca e una sogdiana.

La presenza di una versione in sogdiano si spiega tenendo conto che in molti campi, ma soprattutto in quello letterario, gli uiguri si basarono sulla piú antica tradizione sogdiana. Molti fattori stanno a testimoniare che le prime cancellerie uiguriche vennero dirette da sogdi.

Non sappiamo in quale periodo sia sorta una letteratura sogdiano-cristiana, che deve comunque essere inquadrata nella sfera d'influenza della Chiesa nestoriana, e cioè, in questo caso, della Chiesa cristiana di Persia.

Un antico documento della comunità missionaria persiano-nestoriana nei territori orientali è la stele di Hsi-an, in cui troviamo la data del 4 febbraio 781. È incerto se, e da quando, esistessero in precedenza comunità cristiane di sogdi, perché nessuno dei frammenti pervenutici della loro letteratura cristiana è databile con precisione. I cristiani sogdi utilizzarono prevalentemente la scrittura siriaca. Il confronto tra i manoscritti in lingua siriaca e i documenti sogdiani della stessa epoca ci permette di collocare questi ultimi nell'VIII secolo.

Questi manoscritti sono difficilmente valutabili a causa della loro frammentarietà, e sono nati probabilmente in qualche monastero; potrebbero contenere brani di testi destinati ai monaci stessi. Fa eccezione un frammento che contiene una specie di abbozzo di storia della Chiesa.

La vita culturale e religiosa dei sogdi sembra estinguersi dopo l'invasione mongola. È probabile che solo una piccola parte della popolazione sia riuscita a sopravvivere alle stragi dei mongoli e delle stirpi che li sostituirono. In ogni caso i discendenti di questi sogdi vivono oggi nella valle dello Yagnob, un affluente dello Zeravšan che bagna Samarcanda, oggi capitale della Repubblica socialista sovietica dell'Usbechistan. Essi si sono da tempo convertiti alla religione islamica e nel loro attuale patrimonio di canti e di racconti non hanno conservato nulla della tradizione letteraria dei loro antenati.

Olaf Hansen

LETTERATURA NEOPERSIANA

La complessa storia della Persia è tagliata nettamente in due dall'invasione islamica del VII secolo d.C. Con il suo ingresso nell'impero islamico la Persia entra in una nuova, splendida fase di sviluppo culturale, in cui la religione musulmana promuove il totale dispiegamento delle forze spirituali del paese e crea una fioritura che non ha riscontro nelle epoche passate.

Come scrive Hamilton Gibb, «le doti artistiche del popolo persiano, così pronto ad adattarsi alle più svariate situazioni, possono finalmente maturare le loro ricche potenzialità espressive» (*Arabic Literature*, Oxford, 1963). Nel IX secolo — durante il periodo della scissione del califfato arabo da cui era retto l'impero islamico — vennero fondate in Persia dinastie semi-indipendenti. Duecento anni più tardi l'invasione delle tribù turcmene portò, sotto la dinastia dei Selgiuchi o Selgiuchidi, a un radicale mutamento nella composizione etnica. Accanto all'elemento persiano s'insediò un forte elemento turco. All'invasione mongola del XIII secolo, che suggellò definitivamente la caduta del califfato abbaside, seguí verso la fine del '300 l'arrivo delle orde tartare di Tamerlano. Successivamente, alcune tribù turche conquistarono vaste regioni della Persia che esse perdettero nuovamente nel 1501, cedendole alla dinastia persiana dei Safavidi. Elevando la dottrina della setta islamica Šī'ī (sciita) a religione di stato, il fondatore del nuovo impero persiano, il safavide Ismail, prese il provvedimento piú importante per la futura evoluzione politica e culturale del paese. Infatti la conseguente separazione della Persia dal resto del mondo islamico portò, già sotto il suo regno, alla nascita di uno stato nazionale persiano.

Nonostante le alterne vicende politiche, lo sviluppo culturale della Persia islamica conservò una sorprendente continuità. Il ricordo dell'antico impero persiano non morí mai del tutto tra il popolo, né si spense l'orgoglio per l'antica tradizione. E questa eredità culturale permise di armonizzare la religione islamica con un nuovo patrimonio di pensiero.

Lo stato islamico era tenuto, secondo la concezione religiosa, a predisporre le condizioni di quella che i musulmani definiscono come una «vita buona». Gli *úlema*, o dottori della legge religiosa, ebbero una parte decisiva nella diffusione della cultura e, come custodi della tradizione islamica e depositari del sapere, esercitarono un'importante

funzione stabilizzatrice. Accanto agli úlema stavano i dotti (*'udabā*), a cui era affidata la tradizione letteraria. Teologi ed eruditi, al pari dei mistici (chiamati *'urafā*) venivano educati nelle scuole religiose (*madruse*), secondo una pratica che si diffuse rapidamente a partire dal secolo XI, e che influí in modo decisivo sulla vita culturale e letteraria del paese.

Le corti regali favorirono lo sviluppo dell'attività letteraria. Molti califfi e funzionari di corte si fecero protettori di dotti e di poeti. Sia per ragioni di prestigio, sia perché spinti da un sincero amore per la cultura, i califfi cercavano infatti di attirare alla propria corte gli eruditi piú notevoli. I ministri e i cortigiani erano inoltre tenuti a possedere profonde conoscenze in tutti i campi del sapere; anzi, le corti stesse furono non raramente composte da cerchie di dotti. Mahmūd ben Subuktigin, il Ghaznavide (998-1030), Sanğar, l'ultimo dei grandi Selgiuchidi (1117-1157) e Husayn ben Mansūr ben Bāyqarā, il sovrano timuride di Herat (1468-1506), per limitarci a tre esempi, radunarono alla loro corte poeti e sapienti insigni.

Nel periodo immediatamente successivo alla conquista islamica solo chi sapeva scrivere l'arabo poteva esercitare l'attività letteraria. Ma dalla lingua del popolo si andò gradatamente sviluppando il « neopersiano » che divenne ben presto una lingua letteraria, scritta nell'alfabeto arabo e arricchita di migliaia di parole arabe.

Isolati componimenti lirici in neopersiano (con metrica di tipo arabo) compaiono, nella Persia orientale, fin dal secolo IX; allo stesso periodo risale anche la piú antica prosa d'arte che ci sia pervenuta. Nel X secolo il neopersiano è ormai divenuto un duttile e musicale strumento espressivo. La lingua è piú vicina al persiano moderno di quanto non lo sia la lingua di Chaucer all'inglese d'oggi. In questi anni l'area linguistica del neopersiano non coincide con il territorio dello stato persiano, ma si estende fino alla Turchia, dove la nuova lingua influenza fortemente la letteratura turco-ottomana, e anche verso l'India, dove si sviluppa un'importante scuola persiana.

L'epica

L'epica persiana inizia nella seconda metà del secolo X. Il suo primo esponente è Mas'ūdī-i Marwazī ricordato come autore di uno *Šāh-nāmè* (libro dei re). Nella misura in cui possiamo giudicarli in base a qualche verso sparso tramandatoci da antiche fonti, i tentativi di Marwazī sembrano ancora assai maldestri.

Un antichissimo ma incompiuto *Šāh-nāmè* è quello di Daqīqī (m. 975?), sulla storia di Guštasp e la comparsa di Zarathustra. L'opera consiste di migliaia di distici ed è stata piú tardi incorporata nel famoso *Šāh-nāmè* di Firdusi. Tanto nel suo poema epico, quanto nelle *qasīdè*, *ghazal* e *rubā'ī* (quartine) che gli vengono attribuiti, Daqīqī lascia trasparire una marcata propensione allo zoroastrismo. Le sue doti poetiche sono paragonabili a quelle di Rūdagī, mentre gli *Šāh-nāmè* di Marwazī e Daqīqī sono in versi, altri scrittori invece ne offrono versioni in prosa. Tra queste ultime la piú importante è lo *Šāh-nāmè-ī Abū Mansurī*, raccolta di narrazioni persiane compilata dal bibliofilo Abū Mansūr Muhammad ben 'Abd al-Razzāq di Tūs.

Lo *Šāh-nāmè* di Firdusi, piú affine a una *chanson de geste* che alle opere di Omero e di Milton, è indubbiamente il piú grande poema persiano. Firdusi nacque nel 935 a Tūs, da una famiglia di piccoli proprietari terrieri. Accenni occasionali nel suo *Šāh-nāmè* ci permettono di arguire che il poeta cominciò a comporre la sua monumentale opera a circa quarant'anni. La prima stesura del poema risale al 994, la seconda al 1009 e fu dedicata al sultano Mahmūd alla cui corte, a Ghazna, Firdusi era giunto pochi anni prima. Peraltro, non avendovi trovato la stima che riteneva di meritare, Firdusi abbandonò Ghazna, elaborò una terza versione della sua opera, in sessantamila distici, e vi aggiunse una satira sul sultano Mahmūd.

Lo *Šāh-nāmè* di Firdusi è una storia dei re persiani, dalle origini fino alla morte dell'ultimo autocrate sasanide Yazdigird III, avvenuta nell'anno 651 d.C. La prima parte tratta della leggendaria storia della Persia e narra la lotta tra Turān e Irān interpretata da altri autori come un conflitto tra l'elemento nomade e l'elemento sedentario della popolazione. Firdusi descrive l'ascesa e la decadenza di un gran numero di dinastie, limitando generalmente i suoi commenti a osservazioni sull'instabilità della vita. Lo stile di Firdusi rivela grande immediatezza e vivacità visive, specie nella descrizione di scene di battaglia. I suoi personaggi sono, per definizione, eroi e guerrieri, ma il suo stile rimane relativamente privo di enfasi. Dobbiamo soprattutto a quest'opera la viva memoria che i persiani conservano ancor oggi degli eroi del passato. (Finora il poema di Firdusi è stato tradotto integralmente solo in italiano, dall'orientalista Italo Pizzi, Torino, 1886-88.)

Al pari del suo predecessore Daqīqī, anche Firdusi scelse per il suo *Šāh-nāmè* il metro *mutaqārib*, che probabilmente era già stato utilizzato nella poesia pahlavica mediopersiana. La lingua di Firdusi è estremamente agile, ma, in contrasto con un'opinione assai diffusa in Persia, è impregnata di numerosi vocaboli arabi. L'assenza di espressioni inconsuete è dovuta al fatto che Firdusi scrisse nel linguaggio corrente della sua terra, il Khorasan.

La struttura della *qasīdè* (poesia di circostanza) è prescritta con estrema precisione, ma il tema, la rima e la lunghezza variano considerevolmente da opera a opera. Per lo piú si tratta di panegirici, ma il genere abbraccia anche elegie e lamenti nonché, occasionalmente, poemi di contenuto filosofico o biografico. Mentre le piú brevi *qasīdè* consistono di quindici-venti versi circa, la maggior parte di esse contiene da trenta a cinquanta versi e le piú lunghe, comunemente attribuite a Qā'ānī, addirittura piú di trecento. Nella *qasīdè* il verso iniziale (*matla'*) determina il metro e la rima.

I piú antichi cultori di questa forma furono per lo piú, a eccezione di Rūdagī, contemporanei di Firdusi. 'Unsurī (m. 1040) fu il decano dei poeti della corte del sultano Mahmūd. Il suo *Dīwān* pare comprendesse trentamila distici, di cui solo duemila ci sono pervenuti. La maggior parte delle poesie di 'Unsurī è costituita da enfatici canti encomiastici in onore dei protettori del poeta, ed è composta nel cosiddetto stile « turchestano » o « khorasano », utilizzato anche da altri classici panegiristi. Tra le opere perdute di questo autore va ricordato il romanzo *Vāmeq* o *'Azrā*, costruito su una favola del periodo sasanide. Meno stimato di 'Unsurī dagli ambienti di corte,

Farrukhī (nativo del Sīstān e morto nel 1037) viene preferito da alcuni critici. Le sue poesie sono piú aggraziate, piú facili e melodiche di quelle di 'Unsurī. Un altro antico cultore della *qasīdè* è Asğadī (m. 1025) autore di elaborati componimenti poetici.

La lirica

«Padre della lirica persiana» è considerato il poliedrico Rūdagī (m. 940), cui vengono attribuite sia *qasīdè*, sia *qit'è* (strofe di quattro emistichi), sia *masnawī* (lunghe poesie narrative in distici), sia infine *ghazal* (poesie liriche). Ci sono pervenuti circa settemila distici (canti encomiastici, conviviali e d'amore): in contrasto con i successivi poeti persiani, Rūdagī assai raramente ha toni enfatici. I suoi canti conviviali sono schietti e contengono splendide similitudini; nelle poesie d'amore, egli lamenta la transitorietà della vita e l'illusorietà del mondo. La sua opera piú importante è la versione, pervenutaci in frammenti e scritta in forma di *masnawī*, della raccolta di fiabe indiane *Calila e Dimna*. La poesia di Rūdagī, assai suggestiva per la limpidità dello stile e per l'intensa luce interiore, è anche per noi ricca di vitalità.

A questo poeta s'ispirano numerosi panegiristi, primo fra tutti Manūčihr (m. 1041), autore di opere in cui tematica, vocabolario e stile tradiscono forti influssi arabi, nonché di poesie descrittive che irraggiano una serena gioia di vivere e sono tra le migliori in lingua persiana. Molti critici considerano Anwarī (un poeta della corte di Sanğar, m. 1169) come il piú importante panegirista persiano. Elegante stilista e padrone di una raffinata tecnica linguistica, Anwarī porta in effetti la *qasīdè* alla massima perfezione. Le sue poesie satiriche e i suoi *ghazal* influenzano l'opera dei posteri, in particolare quella di Sa'dī.

Hāqānī (m. 1199), anch'egli maestro della *qasīdè*, è stilisticamente meno sciolto di Anwarī, mentre le sue allusioni e metafore sono spesso plagiate: egli dà il meglio di sé in alcune poesie elegiache. Un autore di *qasīdè*, assai stimato dai poeti posteriori, è Nāsir-i Khusrau (m. 1088?) che, nonostante la gravità dei suoi temi per lo piú religiosi, esprime una serena e ottimistica visione della vita.

In questo periodo nasce l'opera di Omar Khayyām (1050?-1129?) conosciuto in Europa grazie alla traduzione inglese di Fitzgerald. Astronomo, matematico, singolare personalità di scrittore, Khayyām esprime la propria filosofia della vita nella piú schietta forma poetica persiana: la *rubā'ī*.

Benché coltivata fin dai tempi piú antichi, la forma del *ghazal* raggiunge la massima fioritura solo nel XIII secolo. Come la *qasīdè*, essa è costruita sulla rima del primo distico e può essere composta nei metri piú diversi. Per lo piú consiste in una serie di distici non inferiore a cinque e non superiore a quindici. Tema centrale è l'amore sacro o profano in tutte le sue manifestazioni. Il periodo compreso tra la seconda metà del secolo XIII e la prima metà del XIV viene spesso definito come periodo aureo della poesia persiana. In quest'epoca (alla quale risale la feroce invasione mongola) vivono i tre maggiori poeti della Persia: Sa'dī, Gialàl ad-Din Rūmī e Hāfiz (Hāfez). Saranno soprattutto loro a rendere famosa la forma del *ghazal*. Sa'dī (1184?-1292?) coltiva diversi generi poetici, ma affida la sua gloria ai *ghazal* che ancor oggi sono tra le poesie persiane piú lette. Egli deve la sua straordinaria popolarità alla profonda comprensione della natura umana, all'intensa rappresentazione dell'amore profano, alla schiettezza della lingua e alla chiarezza dello stile. Il tratto distintivo dei suoi *ghazal*, rispetto a quelli degli altri poeti, è la loro concatenazione nella cornice di un'idea fondamentale. Sebbene in alcuni *ghazal* Sa'dī affronti anche motivi mistici, il suo tema principale rimane l'amore profano. In fondo egli è un moralista; sa esortare gli uomini alla virtú perfino nella lirica amorosa. Gli mancano la vivacità e la profondità di pensiero di Rūmī, la sottigliezza e la forza emotiva di Hāfiz; ma la serena grazia dei suoi *ghazal* apre la strada al grande maestro di questa forma: Hāfiz.

Gialàl ad-Din Rūmī (1207-1273), il piú importante mistico tra i lirici persiani, è allievo di Šams-i Tabrīz, misterioso derviscio a cui il poeta attribuisce il proprio *dīwān* (*Kulliyyāt-i Šams-i Tabrīz*). La lirica di Rūmī «raggiunge i vertici piú alti cui possa giungere una poesia visionaria ed estatica» (R.A. Nicholson, *Tales of Mystic Meaning*, Londra, 1931). Tema della maggior parte dei *ghazal* di Rūmī è l'amore celeste; in alcuni di essi il poeta affronta tuttavia anche problemi metafisici. Sorprendente è l'intensa musicalità dei versi; quasi ogni *ghazal* del suo *dīwān* ha una specifica intonazione sonora.

Come Sa'dī, anche Hāfiz (m. 1390) nasce a Shīrāz ed è comunemente considerato il piú importante poeta lirico della letteratura persiana. La poesia di Hāfiz è caratterizzata dall'armonica fusione di suono e significato. Anche i suoi *ghazal* hanno per tema l'amore; ma leggendo il suo *dīwān* ci si può chiedere di quale amore si tratti, celeste o terreno. In ogni modo Hāfiz è certamente un mistico e questo atteggiamento spirituale determina il tono della sua lirica.

Non rientra nei compiti di questo saggio discutere sulla natura del sufismo (misticismo islamico); ci limitiamo perciò a un rapido accenno. Secondo le teorie del sufismo la separazione dell'uomo da Dio farebbe nascere un mistico e nostalgico desiderio di riunificazione con l'essere amato. Nella poesia persiana il *sūfī* viene spesso contrapposto all'asceta o al rigido cultore delle leggi che non conosce l'amore. Ma Hāfiz si spinge oltre: egli condanna — seppure con lieve ironia e con sottile umorismo — l'inclinazione all'ascetismo dei *sūfī* non meno del rigorismo ortodosso.

Il *dīwān* di Hāfiz consiste di circa seicento *ghazal*, alcuni dei quali intraducibili. Nonostante l'eccezionale ricchezza del suo vocabolario, d'altronde impregnato di parole del linguaggio corrente, esso è diventato un libro autenticamente popolare. Fitzgerald non ha certo esagerato affermando che Hāfiz è il «piú persiano tra tutti i persiani».

Goethe, ispirato proprio dalla poesia di Hāfiz a comporre il suo *Westöstlicher Diwan*, tributò al persiano grandissimi elogi; nel secondo dei dodici volumi del suo *Diwan*, intitolato appunto *Hafiz'Namen*, egli lo chiama il «santo Hāfiz», «l'amico della vera fonte della poesia» e il «maestro».

Il *masnawī*, lungo poema narrativo in distici rimati, è una forma poetica che si presta alla trattazione sia di materiale romantico-avventuroso, sia di temi mistici, etici o filosofici. Ai primi *masnawī* di Rūdagī, ne seguirono innumerevoli altri di diversi poeti persiani.

Tra i piú noti ricorderemo quelli del mistico Sanā'ī (m. 1140): l'*Hadīqat ul-Haqīqa*. Il piú importante di tutti, noto come il *Masnawī*, è però quello di Rūmī. Consiste di 26.000 distici in sei libri e contiene i pensieri del poeta sul significato e sullo scopo della vita. Al contrario di quanto si dice comunemente, Rūmī non è affatto un panteista. Egli crede in un Dio personale che si manifesta nella magnificenza dell'universo. Al pari di Sanā'ī, Rūmī inserisce nella sua opera allegorie e fiabe, spesso allo scopo di accrescere la forza dimostrativa del discorso, e qualche volta per rendere piú accessibili verità superiori.

Lo stile di Rūmī, assai vicino all'eloquio corrente, è vivacissimo, specialmente nei dialoghi. Questo poeta è un maestro della satira e un acuto e ironico conoscitore del cuore umano. Le sue considerazioni sulla vita attingono la sfera dell'universale, come quelle di Shakespeare e di Goethe. Nel *Masnawī* meglio ancora che nel *Dīwān*, Rūmī dimostra di essere interessato piú al contenuto che alla forma dei suoi versi, ma raggiunge egualmente un'eloquenza e una forza di persuasione ben piú intense di quelle degli altri poeti del tempo. In ogni caso, il *Masnawī* di Rūmī è una delle maggiori opere della letteratura persiana e forse di tutta la letteratura islamica.

Di carattere completamente diverso sono i *masnawī* di Nizāmī (1140-1202), romanzi storici derivati da antiche fiabe persiane e arabe e, tra l'altro, anche dal *Romanzo di Alessandro*.

Il secolo XIV segna chiaramente l'inizio della decadenza della letteratura persiana. L'ultimo notevole poeta classico è Ǧāmī o Giami (1414-1492) che lascia numerose poesie liriche ed epiche. Nel secolo XV e particolarmente nel XVI, la corte del Gran Mogol accoglie numerosi poeti persiani. La cura con cui per secoli la poesia persiana è stata coltivata in India ha già fruttato infatti opere importanti, come i romantici *masnawī* composti da Khusrau a imitazione di Nizāmī.

Lo stile della « scuola indiana », incline talvolta a complicati giochi di parole, ma per lo piú originale e sottile, influenzerà a sua volta la Persia dove diverrà lo stile letterario dominante nell'impero dei Safavidi (1500-1736). Il suo massimo rappresentante sarà Sā'ib, poeta lirico di suggestiva immaginazione.

In molti campi della vita persiana, il secolo XIX è un'epoca di trasformazioni. Sebbene durante la prima metà del secolo, nelle opere dei due piú importanti lirici, Sabā (m. 1822) e Qā'ānī (1808-1854), si avverta una tendenza passatista, già verso la fine dell'800 incominciano a manifestarsi orientamenti letterari piú moderni. Autori come Ārif e 'Išqī, per limitarci a due nomi, si dedicano alla lirica patriottica, mentre si diffonde una nuova forma di poesia: la ballata popolare (*tasnīf*).

Tra i lirici che seguono i modelli classici emergono Adīb-al Mamālik (1860-1917) e Bahār (1886?-1951), che alcuni critici considerano il piú importante lirico persiano del nostro secolo, autore comunque di notevoli *qasīdè* nello stile « turchestano » dei maestri classici. Interessante è anche l'opera della poetessa Parvīn (1906?-1941) che s'ispira chiaramente a Nāsir-i Khusrau e tratta temi moderni in forme classiche.

A partire dalla seconda guerra mondiale la lirica rivela nuovi orientamenti, peraltro ancora difficilmente definibili. Generalizzando, possiamo suddividere la nuova produzione poetica in tre categorie: poesie su modelli classici; versi senza rima; opere su temi moderni in forma tradizionale. Tra i lirici persiani contemporanei meritano di essere ricordati Šāhriyār, Ra'dī, Farzād e Nīmā. Quest'ultimo sperimenta un tipo di verso senza rima ed esercita un influsso considerevole sulla giovane generazione poetica.

Prosa erudita e prosa d'arte

La prosa d'arte persiana, meno conosciuta della lirica, è stata inizialmente ostacolata nel suo sviluppo. In quanto lingua del Corano, l'arabo godette, subito dopo la conquista musulmana, di un prestigio indiscusso e venne quindi utilizzato in tutte le discipline (è rimasto fino a oggi la lingua della teologia).

Il piú antico documento di prosa neopersiana pervenutoci è l'introduzione allo *Šāh-nāmè* scritta intorno al 957 dal già citato Abū Mansūr Muhammad ben 'Abd al-Razzāq di Tūs. Altre opere antiche sono un saggio filosofico e una trattazione sull'astrolabio, composti intorno al 965 da Abū Ǧa'far Muhammad ben Ayyūb Tabarī, una traduzione in un persiano estremamente semplice del commento coranico di Tabarī, risalente agli anni tra il 960 e il 977, e infine una traduzione in compendio (963) dell'opera storica di Tabarī, il *Ta'rīkh al-'Umam wa'l-Mulūk*, a opera di Bal'amī.

Sotto la grande dinastia dei Selgiuchidi (1037-1157) la letteratura prosastica persiana si arricchisce di nuove opere, finché, dopo la decadenza della cultura islamica conseguente all'invasione mongola del XIII secolo, l'arabo viene sostituito dal neopersiano (eccetto che nel campo della teologia). Dai suoi inizi fino alla metà del secolo XI, la prosa neopersiana si serve di un patrimonio lessicale relativamente semplice e si limita a trattare pochi temi. Durante il secolo successivo il vocabolario si arricchisce di numerosi prestiti linguistici dall'arabo, mentre la sintassi si fa piú rigorosa. Molte opere di questo periodo si distinguono per chiarezza, eloquenza e immediatezza. Nella prima metà del '200 gli autori tendono già a uno stile ornato, che durante il periodo mongolo e postmongolo diventa sovraccarico e artificioso. Solo verso la fine dell'800 si delinea una reazione, che getta le basi della prosa moderna. Circa i generi della prosa persiana, occorre innanzitutto notare che il tema centrale di tutta la cultura persiana è l'Islam, e quindi anche la letteratura scientifica diviene, tranne poche eccezioni, uno strumento per esporre e illustrare le idee religiose.

La letteratura teologica di carattere ortodosso è per lo piú in lingua araba, mentre ci si è serviti del neopersiano per le versioni popolari di opere religiose. Al-Ghazzālī (1058-1111) scrive in persiano — sotto il titolo di *Kīmiyā-i Sa'ādat* — un condensato della sua opera in arabo *Vivificazione delle scienze teologiche*. Posteriore è il *Ǧāmi'-i 'Abbāsī*, esposizione in tono popolare delle norme della fede sciita, composta da Bahā ad-Dīn 'Āmulī (m. 1620?). Esistono numerose opere teologiche sciite in persiano (degni di menzione soprattutto gli scritti di Nāsir-i Khusrau) e inoltre trattazioni sufite, come *Mirsād al-'Ibād min al-Mabda' ilā'l Ma'ād* di Naǧm ad-Dīn Rāzī (m. 1256), che con una prosa limpida e chiara indica ai fedeli la via della redenzione.

Nel campo del pensiero propriamente filosofico gli scrittori persiani si limitano per lo piú a estratti e condensati. L'opera filosofica forse piú nota è l'*Akhlāq-i Nāsirī* di Nāsir ad-Dīn di Tūs (m. 1274) che influirà notevolmente sul pensiero persiano del successivo periodo ottomano. L'autore si ispira al filosofo arabo al-Fārābī — il primo pensatore musulmano che abbia cercato di armonizzare la filosofia di Platone con le concezioni dell'Islam — e ad Avicenna, e cita abbondantemente passi delle opere di questi autori, di Platone e di Aristotele, del Corano e di altre fonti.

Opere storiografiche

La maggior parte delle opere storiografiche persiane ha forma cronachistica, e molte trattano di storia universale. La concezione islamica dello stato come garante della «vita buona» dei suoi cittadini permea anche la storiografia che, conseguentemente, è soprattutto di carattere didascalico. Come gli storici inglesi del medioevo, anche i persiani si rivelano interessati piú alla semplice annotazione che all'interpretazione della storia e sorvolano quindi spesso sull'evolversi della civiltà umana. Ma non mancano eccezioni. A tale proposito merita di essere ricordato Bayhaqī (996-1077), un funzionario della cancelleria del ghaznavide Mas'ūd. La sua opera, pervenutaci solo a frammenti, è conosciuta sotto il titolo di *Ta'rīkh-i Ghaznawīyān* o anche di *Ta'rīkh-i Mas'ūdī*, ed è un'evocazione di eventi contemporanei in tono assai personale.

La grande epoca della storiografia persiana è il periodo «il-khān» (dominazione mongola, 1256-1335) in cui scrivono Ǧuwaynī, Rashīd ad-Dīn, Wassāf e Hamdullāh Mustawfī.

Un altro ramo della storiografia persiana è quello delle cronache locali. Sebbene l'interesse principale dei musulmani sia rivolto alla grande comunità islamica, essi si sentono legati anche alla propria comunità regionale o provinciale. Molte tra queste cronache elaborano prevalentemente materiale biografico, ma contengono quasi sempre anche descrizioni geografiche. Ricordiamo il *Ta'rīkh-i Bayhaq* (1667-1668) di Ibn Funduq, il *Ǧāmi'-i Mufīdī* (1679) di Muhammad Mufīd e il *Ta'rīkh-i Tabrīz* (1884-1885 circa) di Nādir Mīrzā.

La base della letteratura biografica è costituita da biografie di singoli personaggi, famiglie, tribú, oppure dal materiale biografico contenuto nelle opere storiche. Le biografie raramente superano l'ambito di un determinato gruppo di personaggi, tendenza in cui si rispecchia l'articolazione per caste della società persiana. Le classi che compaiono piú frequentemente in queste opere sono quelle dei dotti sciiti dei *sayyid* (discendenti del profeta Maometto) e dei *sūfī*. Va ricordata, a questo proposito, l'opera *Nafakhāt al-Uns* (1476) di Ǧāmī. Frequenti anche le biografie di poeti (*Tazkirat aš-Šu'arā*, 1487, di Daulatšāh). Le numerose vite di santi e *sūfī* sono da considerarsi piú agiografie che biografie. Agli autori persiani importa soprattutto mettere in luce le virtú islamiche tradizionali (devozione, erudizione, bontà e giustizia): raramente è descritta la vita «privata» dei protagonisti.

In Persia le opere geografiche erano destinate per lo piú a usi

amministrativi. Accanto a lavori originali sorsero anche rielaborazioni degli «itinerari» arabi. A quest'ultima categoria appartengono il *Nuzhat al-Qulūb* di Hamdullāh Mustawfī, opera scritta in limpido persiano, in cui si trova anche una rappresentazione grafica del paese al tempo degli il-khān e una trattazione geografica di Hafīz-i Ābrū (m. 1430). Gli autori di opere originali persiane aggiungono spesso alle cognizioni geografiche ereditate dagli avi osservazioni personali e rivelano una certa inclinazione al meraviglioso e al soprannaturale.

L'*Hudūd al-'Alam*, composto intorno al 982 da autore anonimo, è la piú antica opera geografica persiana. Ugualmente antico è un altro trattato, che contiene anche cognizioni cosmografiche e astronomiche e ha considerevole valore scientifico e letterario: il *Tafkhīm*, che al-Bīrūnī ha composto in due versioni, una araba e una persiana. Tra le numerose opere di Nāsir-i Khusrau (vedi sopra) troviamo anche un *safar-nāmè*, relazione di un viaggio da Hurāsān all'Egitto. Il libro è scritto nel semplice e raffinato stile del secolo XI.

In questo genere letterario spetta un posto particolare agli «specchi dei principi», opere didascaliche sull'arte di governare. Tra i piú antichi ricorderemo il *Qābūs-nāmè* (1082) di Kay Kā'ūs e il *Nasīhat al-Mulūk* di al-Ghazzālī; tra i piú tardi, l'*Akhlāq-i Muhsinī* (1494-1495) di Kāšifī, che ha goduto di un notevole successo. Questo genere è stato coltivato fino agli inizi del nostro secolo, in cui sono comparsi alcuni «specchi» scritti in stile medioevale.

Agli «specchi dei principi» sono affini i manuali di governo. Ne è un esempio insigne il *Siyāsat-nāmè* di Nizāmu'l-Mulk (m. 1092) che fissa le direttive dell'amministrazione del sultanato. L'autore illustra le sue proposte servendosi di numerosi aneddoti ed esempi storici narrati in una prosa asciutta e potente. Preoccupazione fondamentale di Nizāmu'l-Mulk è il rafforzamento dello stato che ritiene possibile solo ove i governanti siano giusti e la popolazione osservante. Egli respinge qualsiasi eresia come una minaccia allo stato.

La letteratura gnomica è rappresentata dalle diverse raccolte di fiabe, come le numerose versioni del *Calila e Dimna* e del *Gulistān* di Sa'dī, un maestro della narrativa. Appartengono alla precettistica letteraria anche alcune raccolte di documenti miranti unicamente all'esemplificazione stilistica. Queste opere contengono esempi di «arte dello scrivere» (*'ilm al-inšā*), laddove per «scrivere» s'intende specificamente la perizia stilistica di cui è tenuto a far sfoggio ogni segretario delle cancellerie statali. Uno dei primi creatori di esempi di questo genere è Rašīd ud-Dīn Watwāt (m. 1183/84).

La prosa persiana della seconda metà del secolo XIX è caratterizzata da un netto mutamento tematico e stilistico. Alcuni autori, politici o no, cominciano a interessarsi alle miserevoli condizioni politico-sociali della nazione. Tra questi vanno ricordati Malkom Khān (m. 1908) e Zayn ul-'Ābedīn di Maraghè. Grazie a una vivace attività editoriale, sorta intorno alla fine del secolo piú che altro per iniziativa delle comunità persiane all'estero (ma anche per effetto dell'assimilazione dei metodi scientifici dell'Occidente), l'orizzonte culturale si amplia. Nascono numerose opere scientifiche e letterarie di stile moderno.

Prima di concludere, ricorderemo i principali esponenti della prosa narrativa moderna. Essi sono: Ǧamālzādè, Hedāyat, Čūbak e 'Alī

Ebn Ahmad. Il genere piú coltivato è il racconto breve. Ǧamālzādè usa il linguaggio comune ed è considerato come il piú importante autore di racconti. Il suo esempio è stato seguito da Hedāyat, che ha ancora considerevolmente accentuato il carattere « parlato » della lingua. Tra i saggisti moderni particolare successo ha riscosso Hiǧāzī; tra i romanzieri Daštī e Bozorg ʿAlawī.

Le molteplici espressioni letterarie della Persia non si lasciano inquadrare in un'unica cornice: inoltre la moderna letteratura persiana si trova in fase di transizione ed è soggetta a molteplici influssi stranieri. Ciò nondimeno è lecito considerare alcune forme poetiche come altrettante costanti dello sviluppo culturale e sociale del popolo persiano. Lo spirito persiano si esprime soprattutto nella lirica, in cui tende a forme espressive equilibrate e armoniche e al tempo stesso cariche di allusioni a nascoste profondità. La lirica persiana riflette in un certo senso la natura del paese; fiori deliziosi e chiari corsi d'acqua sullo sfondo di possenti montagne e di cupi deserti. Essa esprime il trionfo della leggenda sui travagli sociali del presente.

Amir Abbas Haidari

LETTERATURA CURDA

L'antico Kurdistan, e cioè il territorio dell'Asia anteriore in cui un tempo erano stanziati i curdi, è suddiviso oggi tra cinque diversi stati confinanti: Iran, Iraq, Siria, Turchia e Unione Sovietica. Per Kurdistan in senso stretto s'intende oggi soltanto la zona di questo territorio situata nell'Iran, e cioè una regione in cui vivono circa 600.000 dei tre milioni, o poco meno, di curdi attuali.

I dialetti curdi, in parte notevolmente diversi l'uno dall'altro, appartengono alla famiglia linguistica iranica. Sull'origine dei curdi le opinioni sono discordi; molte cose sembrano tuttavia confermare la tesi (sostenuta con molto vigore dal maggior cultore vivente della storia di questo gruppo etnico: l'orientalista russo Vladimir Minorskij) della loro discendenza dalla stirpe dei medi, popolo iranico-occidentale affine al persiano e noto fin dall'antichità (nei tempi antichi i curdi vennero chiamati « carduchi »).

Le frequenti migrazioni di popoli che si succedettero a partire dal VII e VI secolo a.C., quando i medi dominavano l'attuale Iran e i territori situati a occidente quasi fino all'Anatolia centrale, determinarono la fusione di numerose stirpi. Ciò può spiegare sia le peculiarità del tipo somatico dei curdi sia le differenze tra i loro dialetti. Un particolare contributo a questo tipo di evoluzione è stato dato inoltre dalla conformazione geografica della regione, chiusa in selvagge valli di montagna.

Non si è ancora riusciti a chiarire l'origine del nome « curdi », probabilmente derivato, nel corso dei secoli, da altri nomi di suono analogo e di origine sconosciuta.

La letteratura dei curdi rispecchia la complessità del carattere e l'isolamento delle singole tribú. Sebbene vi compaiano spesso materiali e motivi di origine diversa il loro sviluppo ebbe caratteristiche particolari.

Le tribú curde si sono in genere conservate tenacemente fedeli, almeno per il periodo su cui possiamo svolgere indagini, alle loro antiche tradizioni. Questa è forse una delle ragioni del limitato influsso che la cultura straniera è riuscita a esercitare su di loro, anche in periodo islamico, e cioè dopo l'VIII secolo: influsso in ogni caso inferiore a quello esercitato sulle letterature dei paesi limitrofi. Fa eccezione la letteratura *šeiḫī* che si sviluppò con particolare rigoglio nel Kurdistan persiano.

Un frammento su pelle, scoperto nel 1920 a Suleimaniye è considerato, a tutt'oggi, come il piú antico documento in lingua curda. Lo conosciamo soltanto da una pubblicazione dell'erudito persiano Rashid Yasemi. Egli ritiene che il frammento contenga alcuni versi di un lamento sulla disperata situazione del Kurdistan dopo la conquista araba del VII secolo d.C. Premesso che non si è ancora riusciti a leggere e a interpretare con sicurezza questi versi, si può tuttavia ritenere che l'autore sia stato uno zoroastriano, poiché lamenta la decadenza della dottrina di Zarathustra e l'impotenza di Ahura Mazda, la divinità suprema dello zoroastrismo. Se — come sembra probabile — il testo di tale frammento risale effettivamente alla letteratura pahlavica mediopersiana, questa interpretazione ne uscirà rafforzata. In ogni modo giudizi e dati piú precisi potranno essere formulati solo quando verrà pubblicato un facsimile dell'iscrizione.

Potrebbe anche essere utile confrontare il « documento di Suleimaniye » con la cosiddetta « pergamena di Aurāmān », scoperta nel 1913 in territorio curdo insieme ad alcuni documenti greci, e contenente un testo nei caratteri aramaici un tempo usati in Iran. Non è da escludere la possibilità che anche in questa pergamena, risalente agli anni della nascita di Cristo, si celi un documento di letteratura curda. Poiché i nomi propri che vi compaiono sono scritti sí in alfabeto aramaico ma in lingua iranica, anche le parole in lingua aramaica potrebbero essere ideogrammi di termini iranici.

A parte il « documento di Suleimaniye », la letteratura curda conosciuta inizia, in tradizione scritta, intorno alla fine del IX secolo e il principio del X. Si ritiene infatti che il *Libro della dottrina* del saggio zoroastriano Pīre Šalyār debba essere stato composto piú o meno in questo periodo, visto che molte sue quartine, ancor oggi conosciute e vive tra il popolo come detti e proverbi, hanno ispirato, oltre a numerosi altri poemi, anche il persiano Bābā Tāhir 'Uryānī (X o XI secolo).

La maggior parte delle opere curde pervenuteci è di genere lirico. Si tratta di poesie popolari in cui si cantano la natura, la patria e l'amore. A partire dal 1000 nascono alcune trascrizioni di questi canti, tra cui ricorderemo le raccolte di 'Alī Harīrī (secolo XI) e di Ahmed Malla Ǧazīrī (XII secolo). Ǧazīrī opera in stretto contatto con altri due poeti contemporanei: il persiano Hāqānī e il cantore georgiano Rust'veli. Uno scrittore classico della letteratura curda è Ahmed Hānī (fiorito tra il 1591 e il 1652), autore di una rielaborazione dell'epica popolare *Mem u Zin*, nonché di una raccolta di poesie liriche e del primo dizionario rimato arabo-curdo. L'intenso interesse dei curdi per la propria lingua è un dato comune a tutti i documenti scritti scoperti fino a oggi.

Per quanto riguarda la poesia popolare tramandata oralmente, i curdi vantano un ricco patrimonio di canti e racconti.

Tipico tema fiabesco è quello dei due cavalieri Ker e Kulik, zoppo l'uno e sordo l'altro. Tra i canti epici ricorderemo il famoso *Mem u Zin* e l'*Epos di Korochli*, che esemplifica la tendenza dei curdi a rielaborare il materiale narrativo dei popoli vicini.

Il canto eroico in onore del condottiero « dal braccio d'oro » che guidò i prodi assedianti di Dim-dim-kal'a si riferisce a un avvenimento storico del 1608. Esempio degno di nota della fusione di motivi

curdi e stranieri, di materiale storico e di temi fiabeschi, è la ballata epica che narra (secondo Edmond) di un re pagano di nome Ǧulindi il quale, all'avvicinarsi dell'esercito islamico, si allea col diavolo; quest'ultimo assume le sembianze di un'avvenente fanciulla, corrompe 'Alī, il « leone di Dio », distrugge Medina e getta il popolo nel terrore, fino a che non viene ucciso dallo stesso 'Alī.

È raro che si possa precisare la data di nascita di questi racconti perché — come sempre accade nelle tradizioni orali — non si può escludere che in essi siano stati introdotti, in fasi successive, eventi storicamente documentabili.

Olaf Hansen

LETTERATURA AFGANA

Sotto la designazione di «letteratura afgana» s'intende comunemente la letteratura orale e scritta in lingua paštō, idioma parlato nell'Afganistan e nella zona nord-occidentale del Pakistan. La designazione non include perciò le opere in altre lingue, specialmente in persiano, sorte all'interno dei confini politici dell'attuale Afganistan.

Il paštō è una lingua iranico-orientale, molto diversa dal persiano quanto a struttura, ma con un lessico fortemente impregnato di prestiti arabo-persiani e di altre lingue indoiraniche.

Lingua e metrica

Resti di letterature preislamiche in paštō o in medioiranico, a esso storicamente anteriore, non ci sono pervenuti. La letteratura in paštō è stata fortemente influenzata dalla tradizione persiana, dominante in tutto l'Iran, e anche — in tempi piú recenti — dallo stile della poesia urdu, in cui la tradizione persiana si unisce a quella indiana. Ma nonostante tutti gli influssi esterni, gli afgani sono riusciti sempre a conservare il loro carattere e la loro originalità. Sebbene la fondazione di uno stato afgano risalga solo al secolo XVIII (i confini di questo stato non hanno mai coinciso con l'area del paštō), i *pašṭun*, come si chiamano gli afgani di lingua paštō, hanno sempre conservato uno spiccato sentimento di gruppo a dispetto delle frequenti e accanite lotte intestine. Significativo è il fatto che non solo la lingua, ma anche il codice d'onore, comune a tutti gli afgani, venga chiamato «paštō». Lo spirito democratico degli afgani, il loro amore per la libertà, e l'aspra vita che conducono nelle loro montagne si rispecchiano nella poesia paštō, che nelle opere migliori è di un'avvincente semplicità e freschezza. Gli antichi bardi afgani non furono poeti di corte, panegiristi, ma capi, condottieri e dervisci, sempre molto legati al popolo.

Completamente diverso da quello del persiano letterario è anche il sistema prosodico del paštō che non poggia sulla quantità ma sull'accentazione delle sillabe. Lo stesso fenomeno caratterizza anche la maggior parte della poesia popolare iranica, ma nel paštō l'accento svolge una funzione assai piú importante che nelle altre lingue iraniche. Alcuni moderni critici afgani distinguono tra i metri

di origine popolare e i metri assimilati dalla tradizione arabo-persiana, distinzione che riguarda però unicamente le forme poetiche e gli schemi delle rime. Persino in forme importanti come il *ghazal*, la *qasīdè*, il *masnawī* e la *rubā'ī*, la prosodia locale rimane invariata. Il ritmo è nettamente scandito e percepibile all'orecchio, ma spesso è alquanto monotono e non conosce le sottili variazioni della metrica persiana. La rima compare, non però nei distici popolari (*landai*), quando il verso è suddiviso per sillabe (nove o tredici). Ecco un esempio:

Pa lòyo ghró da Khuday nazár day
Pa sàr ye wāwre òrawi, chāper gulūna.

(E lo sguardo di Dio riposa sulle montagne,
sulle cime egli accumula neve, ai piedi fiori.)

Origini della poesia paštō

È possibile che la poesia paštō, in alcuni casi anche quella scritta, risalga a un periodo in cui non aveva ancora cominciato a farsi sentire il prepotente influsso di quella persiana. Ma il piú antico manoscritto paštō conosciuto (il *Khair ul-Bayān*) risale ai primi anni del secolo XVII. Šaikh Malī dovrebbe aver composto, intorno al 1420, una *Storia della stirpe degli Yusufzai*, ma il manoscritto non ci è pervenuto. Non molto tempo fa un erudito afgano ha pubblicamente affermato di aver scoperto due manoscritti che (ove la loro autenticità venisse dimostrata) ci permetterebbero di anticipare notevolmente la data d'inizio della letteratura paštō. Il primo contiene brani di un libro sulle *Gesta memorabili dei santi afgani* (*Tazkirat i Auliyā'-i Afghāni*) scritto intorno al 1215 da Sulaiman Maku; il secondo il testo del *Tesoro nascosto* (*Pata Khazāna*), opera che dovrebbe essere stata scritta a Kandahar da Muhammad Hotak nel 1729. Si tratta, in entrambi i casi, di antologie di versi, a cui i compilatori hanno aggiunto propri brani in prosa. La piú antica poesia del *Tesoro nascosto* dovrebbe risalire, secondo quanto si afferma nel manoscritto, a un re dell'VIII secolo d.C. L'autore di una delle poesie riportate nelle *Gesta memorabili* pare sia vissuto nel secolo XI.

L'autenticità dei due manoscritti è dubbia. Peraltro alcuni tra i migliori conoscitori di poesia iranica sostengono concordemente che certe parti delle opere sono cosí perfette da presupporre, in caso di falsificazione, capacità eccezionali e straordinaria familiarità con gli stili dell'antica poesia. Di fatto una ricchezza tematica e una complessità compositiva come in queste raccolte (che contengono canti di guerra, componimenti poetici, mistici e ortodossi, poesie d'amore, satire, epigrammi, aneddoti in versi, descrizioni di paesaggi, ecc.) sono un fatto insolito nelle falsificazioni letterarie finora smascherate. D'altra parte sul piano linguistico, paleografico e anche storico sorgono pesanti dubbi non facilmente superabili neppure ammettendo che nel corso della tradizione orale e scritta i testi abbiano subito una graduale e progressiva modernizzazione. In ogni caso occorrerà esaminare a fondo i manoscritti originali dal punto di vista tecnico e paleografico; per il momento la loro autenticità deve essere considerata dubbia, anche perché non è affatto da escludersi una pia frode «in maiorem patriae gloriam».

Il piú antico movimento letterario storicamente documentabile risale all'eretico Bāyazīd Ansārī (1524-1585), chiamato dai suoi discepoli «il santo della luce», e dai suoi oppositori «il santo delle tenebre». Ansārī scrisse in prosa parzialmente rimata una trattazione teologica: *La migliore spiegazione* (*Khair ul-Bayān*) e, insieme ad altri eretici, fu aspramente attaccato dal suo irriducibile oppositore, l'ortodosso Akhund Darwēza (m. 1638), in un rozzo libello polemico, *Il tesoro dell'Islam* (*Mahzan-i Islām*). La setta dei *Rōšāniya* fondata da Bāyazīd riuscí ad affermarsi, per un certo periodo, tra le tribú montanare afgane, e anche dopo la sua estinzione lasciò un'impronta nell'appassionato individualismo e nello spirito d'indipendenza di queste tribú. Dalla setta uscirono molti scrittori tra i quali il nipote di Bāyazīd, Mīrzā Khān Ansārī (m. 1631), poeta mistico di non comune talento. La tradizione rōšāniya fu un fermento che contribuí in maniera considerevole allo sviluppo della letteratura afgana.

Il periodo classico

Un impulso letterario ancora piú importante al formarsi di una coscienza nazionale fu quello dato da Khuškhāl Khān (1613-1689), un notabile della potente tribú khatak, stanziata a sud di Peshawar. Egli combatté molti anni contro l'imperatore Aurangzeb, durante la prima sollevazione generale delle tribú afgane contro il Gran Mogol. La sua opera letteraria rispecchia sia la situazione oggettiva sia le personali convinzioni politiche dell'autore. Khuškhāl è uno scrittore eccezionalmente fertile e versatile e ha trattato temi diversissimi come la religione ortodossa e la mistica, la guerra, il patriottismo, l'arte del governo, l'amore (in tutti i suoi aspetti), la storia, la caccia col falcone, i costumi morali, ecc.

Una gran parte del suo *Dīwān* ripete luoghi comuni della tradizione poetica persiana, ma Khuškhāl rimane assai al disotto della sottigliezza concettuale e stilistica dei grandi poeti persiani. Le sue opere migliori si raccomandano tuttavia per la potenza e il fascino stilistico e per l'intensa partecipazione ai temi trattati. Esse riflettono l'immagine di una virile e vivace personalità ricca di fascino e di contraddizioni. Il *Dīwān* di Khuškhāl è un documento umano di rara potenza nelle letterature dell'Oriente.

Khuškhāl è stato chiamato il padre della poesia paštō; sebbene questa definizione, in senso stretto, non sia totalmente giusta, egli è stato in ogni caso la figura piú importante della letteratura afgana, e ha esercitato un grandissimo influsso, non certo limitato ai suoi numerosi epigoni.

Il secondo grande nome dell'epoca, che potremmo definire classica, della letteratura afgana, è Abdu r-Rahmān (1640-1706). Egli è uno dei numerosi cultori della tradizione islamica mistico-erotica, tra i quali emerge tuttavia grazie alla sincerità e alla semplicità del suo linguaggio. Tra gli afgani gode di una popolarità non inferiore a quella di Khuškhāl.

All'età classica appartengono inoltre Ahmad Šāh Durrānī (m.1773),

grande generale e fondatore dello stato afgano, le cui poesie ricordano un po' lo stile di ʿabdu r-Rahmān e lasciano trasparire ben poco della personalità politica e guerriera del loro autore. In questo periodo nascono anche opere storiche e traduzioni di famosi libri persiani del tempo. Tale tradizione letteraria sopravvive, invariata e immobile, fino al secolo XIX inoltrato rivelandosi sempre piú esposta agli influssi persiani e urdu.

L'età contemporanea

Una nuova epoca letteraria si apre solo in seguito a contatti con la cultura europea. Mentre si sviluppa questo rapporto con l'Occidente, la moderna letteratura urdu esercita un nuovo influsso, da cui nasce uno stile decorativo « prezioso », piú tardi veicolo dell'importante poesia ideologica di Iqbāl. Nella zona nord-occidentale dell'India (oggi Pakistan) Peshawar diviene un centro di attività letteraria; il suo Islamiya College (fondato nel 1920) si trasforma in università mentre l'Accademia Paštō intensifica l'attività di ricerca e di studio. Nella lirica si fondono elementi islamici e occidentali mentre il romanzo — un genere nuovo nella letteratura paštō — affronta i problemi sociali.

La rinascita della letteratura paštō in Afganistan inizia dopo la conquista dell'indipendenza politica, vale a dire dopo il 1919, e riceve ulteriori impulsi nel 1930, quando il paštō è elevato a lingua ufficiale del paese e viene fondata un'Accademia Paštō (*Paštō Tōlena*). Quest'ultima pubblica una serie di opere sulla lingua e sulla letteratura paštō, mentre la sua rivista, *Kābul*, diviene la palestra dei giovani scrittori, assai piú aperti dei loro predecessori (sia sul piano formale che su quello ideologico) alle concezioni moderne. Il diffondersi di nuovi ideali politici e sociali contribuirà ad allargare l'orizzonte della nuova generazione, in cui spiccano i poeti Bēnawā e Gul Pāchā Ulfat. Ci vorrà naturalmente un certo tempo perché si formi una vera e propria letteratura moderna armonicamente collegata all'antica tradizione; tuttavia le prospettive di una rinascita della letteratura afgana, che in Iran è la piú importante dopo quella persiana, sembrano — come per quest'ultima — favorevoli.

La poesia popolare

Un aspetto notevole e interessante della letteratura afgana è quello delle diverse forme poetiche popolari. Una raccolta di canti popolari è stata pubblicata tra il 1888 e il 1890 da J. Darmesteter sotto il titolo *Chants populaires des Afghans*. Darmesteter ha raccolto il suo materiale nella regione di Peshawar, dove esistono poeti professionisti di origine indiana, i cosiddetti *dum;* ma anche l'Afganistan vero e proprio ospita una ricca poesia popolare.

Quest'ultima si articola in diversi generi. Ricordiamo i *ghazal*, canti d'amore che seguono per lo piú i modelli persiani, ma sono spesso dotati di un'originale efficacia di immagini; le *chārbaita* (letteralmente: « quartine »), ballate di contenuto prevalentemente epico

o leggendario. Esistono inoltre numerosi canti epici romantico-avventurosi di notevole ampiezza, in parte probabilmente antichi, tra cui il piú celebre è il tragico *Canto di Adam Khan e Durkhani*, un *Giulietta e Romeo* afgano che circola in varie versioni popolari e letterarie. Un tipo particolare di canzone è quello cantato per lo piú dalle donne: alcune donne si sono addirittura distinte nell'invenzione di stanze a due versi, le cosiddette *landai* (anche *misrā*) che ricordano — ma solo esteriormente — le *dōrhā* dell'India nord-occidentale. Le *landai*, che l'accademia di Kabul ha pubblicato in gran numero, sono rozzi versi estemporanei sull'amore, sulla natura e su altri temi, miniature poetiche che ci offrono spesso affascinanti *tranches* della realtà quotidiana e del mondo affettivo degli afgani.

Il ricco patrimonio poetico-popolare di altre stirpi afgane, come quelle dei *pašai* e dei *parāčī* non fa parte della letteratura paštō e non rientra pertanto nei limiti di questo saggio.

Georg Morgenstierne

Calendario azteco. *Codice Messicano A. Roma, Bibl. Vaticana.*

LETTERATURA OSSETICA

Conosciamo assai poco, e solo indirettamente, i popoli nord-iranici che dai tempi antichi all'epoca dell'invasione mongola abitarono ampie zone nelle steppe della Russia meridionale e nelle pianure della Siberia sud-occidentale. Erodoto riferisce leggende sulle migrazioni degli sciti, i *saka* dei persiani, ma già dopo Alessandro Magno il nome di sciti scompare e la tradizione comincia a parlare di sarmati, popolo che sembra composto da varie stirpi, soprattutto da quelle iraniche degli iazigi, roxolani e alani.

Come alcune iscrizioni su vasi lasciano supporre, gli iazigi si diressero piú tardi verso occidente, in direzione dell'Ungheria; i roxolani — popolo dichiaratamente guerriero — si stanziarono invece in prossimità del mare d'Azov dove diedero del filo da torcere persino a Mitridate il Grande (circa 132-63 a.C.); infine gli alani, insediati originariamente nella pianura tra il mare d'Azov e il Caucaso, ne vennero cacciati dai mongoli e si rifugiarono nelle vicine valli caucasiche. Da quel momento essi sono passati alla storia con il nome di osseti (*ās* o *os*, da cui il georgiano *ovs-e-ti* = paese degli Os). Oggi distinguiamo tra *iron* od osseti orientali, *digor* od osseti occidentali, e *tual* od osseti meridionali: complessivamente un popolo che conta oggi circa 300.000 persone.

La tradizione orale

In epoca antica le notizie sugli osseti sono estremamente rare, né esistono iscrizioni locali (si può parlare di una letteratura scritta solo a partire dal XIX secolo). Gli osseti hanno avuto tuttavia una tradizione orale ricca di svariate forme e contenuti letterari, che sono stati tramandati quasi senza variazioni sino alla grande ondata di trascrizioni iniziata nel secolo XIX e in atto ancor oggi. Fin dai primi anni dopo l'insediamento nel Caucaso, pare che essi abbiano coltivato quelle leggende eroiche (probabilmente ereditate da epoche anteriori e forse dal periodo scitico) che oggi conosciamo come leggende *nart* (*nart* = gigante, eroe) e inoltre miti, fiabe e proverbi.

Neppure la prima cristianizzazione attuata da Bisanzio all'inizio del X secolo ha potuto alterare (se non superficialmente nel conte-

nuto) le forme ereditate dall'antichissima tradizione. La conversione non deve essere stata molto profonda; in ogni caso il viaggiatore arabo Mas'ūdi racconta, ancora nel secolo X, che i preti e i vescovi bandivano gli *āllan* (osseti) che abbandonavano il cristianesimo; ma gli osseti non sono rimasti legati a lungo neppure all'Islam a cui successivamente si convertirono alcune loro tribú. In effetti verso la fine del XII secolo essi vengono nuovamente definiti « cristiani »; e anche nel '200 il viaggiatore Guglielmo di Rubruquis, buon conoscitore dell'Asia, parla degli *aas* come di « cristiani di rito greco » che si servono di caratteri greci e hanno sacerdoti greci.

Il quadro è quindi assai poco chiaro, tanto piú che altre notizie sembrano comprovare ulteriori e ripetuti cambiamenti di religione da parte degli osseti. Non si può tuttavia escludere che i diversi viaggiatori abbiano visitato soltanto singole tribú o parti di tribú prendendole per il tutto, oppure che solo uno strato della popolazione sia stato, a seconda dei casi, cristiano o musulmano. A ogni modo si direbbe che la confessione religiosa — cristiana o islamica — abbia esercitato un certo influsso sulla lingua senza però suscitare una nuova letteratura né trasformare sostanzialmente l'antica tradizione letteraria.

L'influsso della Chiesa si può cogliere, sul piano linguistico, nell'alterazione, e cioè nell'espansione o nella contrazione della sfera semantica di determinate parole. A esempio, la parola ossetica *tsirt* (pietra tombale, monumento) il cui significato originario, ricostruito attraverso uno studio comparativo sulle altre lingue iraniche, è « segno », ha assunto il suo significato attuale per influsso della parola greca *sêma*, che originariamente voleva dire anch'essa « segno » e piú tardi venne a significare tomba, monumento funebre. Altre indicazioni ci vengono fornite dalla lapide di Zelenčuk su cui si trova un'ampia, mal conservata iscrizione in lingua ossetica con caratteri greci (e che si tratti di ossetico lo dimostra con assoluta certezza la parola *furt* = figlio). Lo scrittore bizantino Giovanni Tzetze (1110?-1181?) ci ha tramandato, in alcuni suoi scritti, idee e pensieri di origine probabilmente ossetica, ma nessun documento — a eccezione della già citata iscrizione tombale di Zelenčuk — c'informa di una letteratura ossetica cristiana anche tardo-medioevale.

Una trasformazione di significato hanno subito — in misura limitata e relativamente alla struttura — solo le leggende *nart*, dove a esempio, il nome di qualche santo cristiano compare a sostituire i nomi di antichi mitici semidei; ma ciò non significa che queste leggende siano effettivamente permeate di pensiero cristiano. Anche in tal caso la tradizione si è rivelata piú forte. La fedeltà con cui la tradizione orale ha conservato non solo le forme letterarie e le rappresentazioni mitiche ma anche i dati di origine del patrimonio tramandato è dimostrata dalle leggende storiche; e ciò a dispetto della successione non sempre cronologicamente esatta con cui sono ordinati i nomi e delle interpolazioni di miti posteriori. Come esempio citeremo la storia di *Iry Dada*, nella quale un episodio dell'anno 1022 è tramandato con stupefacente fedeltà e viene del resto confermato dal suo corrispettivo russo.

Chiusi nelle loro valli del Caucaso, gli osseti hanno dunque saputo conservare intatto il loro ricco patrimonio di poesia orale su cui il mondo esterno non ha lasciato che fugaci impronte. Non possediamo documenti che si riferiscano al periodo compreso tra il XIII e il XVIII secolo; tuttavia nei canti epici e nei racconti leggendari, l'antica tradizione è sopravvissuta fino al secolo scorso, quando venne fissata per iscritto.

Origini della letteratura scritta

È probabile che l'influsso georgiano, proveniente dal sud, sia gradatamente aumentato col decadere della potenza statale dell'impero persiano. Non si sa con precisione quando sia iniziata un'attività missionaria georgiana presso gli osseti: certo non dopo il secolo XVIII, sebbene il primo documento scritto della missione — una specie di libro di preghiere e di catechismo in caratteri georgiani — sia apparso solo nel 1820. Poco tempo prima si erano però avuti tentativi missionari della Chiesa greco-ortodossa, e nel 1798 era apparsa una *Prima istruzione per l'intendimento della Sacra Scrittura* in slavo-ecclesiastico con traduzione in ossetico. Ma l'influsso della missione russa fu incomparabilmente piú forte e, poiché poteva contare su un'ampia letteratura, anche piú importante per gli osseti. Con la traduzione del salterio (1848) e del Nuovo Testamento (1848 e 1864) — stampato in caratteri adattati all'ossetico dal glottologo finlandese Sjögren — vennero gettate le fondamenta per una *koiné* letteraria ossetica su cui si poté basare, poco piú tardi, la famosa traduzione del Nuovo Testamento del georgiano Jalgusidze.

Basandosi in gran parte sulla tradizione popolare e in minor misura su sollecitazioni straniere, gli osseti crearono in breve tempo una letteratura scritta di ampiezza notevole, tenuto conto della loro esiguità numerica. I primi autori di questa nuova letteratura profana furono Mamsyraty Temirbolat (1843-1899) e Kosta Chetägkaty (1879-1905), il piú importante poeta lirico della regione. Nel 1899 apparve il volume di poesie *Armonie ossetiche* (*Iron fändyr*). Le opere di Chetägkaty sono state pubblicate piú volte e godono ancor oggi di un grande successo di pubblico. I due poeti citati hanno esercitato un influsso normativo sulla forma e sulla tematica della nuova poesia. Anche i loro continuatori hanno cantato le bellezze della propria terra e narrato — spesso riferendosi ai personaggi delle leggende *nart* — le gesta degli eroici cavalieri che seppero difendere il paese contro ogni specie di nemici. Sono sorte infine ampie raccolte di poesie popolari ossetiche in cui figurano tutte le forme e i soggetti della tradizione popolare.

Solo negli anni venti l'orizzonte, fino a quel momento chiuso per gli osseti, si è aperto a nuove sollecitazioni letterarie. Con maggiore o minore talento alcuni giovani scrittori hanno espresso la loro entusiastica adesione agli ideali della rivoluzione, associandosi cosí agli orientamenti letterari ufficiali dell'Unione Sovietica. Queste nuove tendenze non sono però riuscite a cancellare le antiche: ma il mondo esterno è finalmente entrato nel paese. Se è vero che anche prima, seppure assai raramente, qualche poeta straniero era stato tradotto in ossetico, ora il contatto con le grandi opere letterarie delle altre nazioni è programmatico e voluto. Fino a oggi però la scelta dei testi da tradurre s'ispira alle linee culturali dell'Unione Sovietica,

e la preferenza va invariabilmente agli scrittori che propugnano, sul piano letterario, gli ideali rivoluzionari.

Per armonizzare le antiche tradizioni degli osseti con la cultura straniera che ha fatto così bruscamente irruzione nel loro mondo, occorrerà un lungo e faticoso processo di assimilazione e di fusione.

Olaf Hansen

LETTERATURA TOCARICA

I monumenti linguistici tocarici che sono stati strappati alle sabbie dei deserti del Turchestan cinese all'inizio del nostro secolo risalgono a un popolo scomparso da tempo e d'incerta collocazione etnica. Esso non ha nulla a che vedere con i tocari, probabilmente iranici, della Battria (greco: *tócharoi*, antico indiano: *tukhāra*, cinese: *tu-ho-lo*) ed è dubbia anche la sua identificazione con i Wu Sun che, nel II secolo a.C., entrarono nel territorio situato a nord del Turfan.

La lingua di questo popolo sconosciuto, che un colophon (poscritto con indicazione dell'autore e del copista, del luogo e della data) uigurico (paleoturco) allegato a un manoscritto del *Maitrisimit* ci ha permesso di inquadrare nel gruppo *kentum* delle popolazioni indogermaniche, è stata chiamata « tocarica », perché il colophon afferma che il libro in questione fu tradotto dall'indiano nella lingua *toxri* e da questa in turco. Siccome esistono anche resti della traduzione tocarica del *Maitreyasamiti* (opera non pervenutaci nell'originale sanscrito) si è pensato che gli uiguri avessero designato con il termine *toxri* questa nuova lingua indogermanica. Ci si è attenuti a tale nome anche quando si è fatta strada la convinzione che era sbagliato e che sarebbe stato piú giusto tradurre con « tuyro » o qualcosa di simile. In ogni caso il problema della denominazione è ancora aperto, anche perché in una iscrizione bilingue sanscrito-tocarica, scoperta non molto tempo fa e contenente segni in parte non chiaramente interpretabili, è stata individuata la parola *tokharika*. In ogni caso la lingua che definiamo « tocarica », distinta in due dialetti affini ma fortemente differenziati (si è soliti designarli come tocarico A e tocarico B, oppure orientale e occidentale), riguarda un limitato periodo di tempo perché tutto il *corpus* dei documenti in nostro possesso va collocato nel periodo compreso tra il VI e l'VIII secolo d.C.

Funzione mediatrice del tocarico

Tra i monumenti linguistici tocarici che sono scritti, tutti tranne uno, in una varietà di *brāhmī* (cosiddetto tipo «inclinato»), si trovano — accanto a indicazioni di percorsi per le carovane, elenchi di monasteri, lettere d'affari nonché un inno manicheo (in cui però è chiaramente avvertibile l'originale buddistico) — soprattutto tradu-

zioni dalla letteratura sanscrita buddista. Gli originali sanscriti non ci sono quasi mai pervenuti, ma sicuramente appartenevano alla letteratura della scuola dei *Sarvāstivādin* — dominante nell'Asia centrale — i cui monasteri vennero scoperti dal pellegrino cinese Hsüan Chang su tutta la fascia settentrionale del deserto di Tarim.

L'importanza di questo ramo cosí orientale della famiglia linguistica indogermanica consiste dunque esclusivamente nella sua funzione di mediatore del patrimonio spirituale indiano verso i paesi dell'estremo oriente. I manoscritti che ci sono pervenuti non ci informano su eventuali creazioni originali in tocarico. Un'eccezione è costituita da una poesia d'amore, scoperta in un rotolo frammentario, e scritta in un metro molto elaborato: un uomo lamenta il distacco dall'amata, della quale non rivela il nome. Tutte le altre opere originali, come le introduzioni o le strofe finali alle opere tradotte in tocarico (considerate come aggiunte dello scrivano o del traduttore), non sono spesso che tentativi piú o meno goffi di imitare con la massima fedeltà possibile lo stile dei voti augurali buddisti. A tal fine i redattori si servono non raramente di versi già noti, sicché è evidente che questi colophon non suppongono un ricco e originale patrimonio culturale.

Tra le opere pervenuteci della letteratura tocarica buddista (che comprende anche testi non canonici), particolarmente importanti sono le traduzioni di alcuni *prātimokṣa* (registri delle trasgressioni alla regola) di cui sono stati trovati, sempre nell'Asia centrale, gli originali sanscriti. Possediamo inoltre frammenti di diverse *karmavācanā* su una festa dedicata alla confessione (*poṣatha*) con annessa cerimonia dell'«invito reciproco» (*pravāraṇā*), altri formulari di confessione, commenti al *Canestro dei concetti della dottrina* (*Abhidharma-Piṭaka*) e infine brani che hanno per contenuto le formule del *Pratītyasamutpāda*, opera filosofica sulla causa prima.

Leggende sul Buddha

Le leggende sul Buddha rappresentate piú ampiamente (anche se pervenute per lo piú incomplete) sono i *Jātaka*, storie delle anteriori incarnazioni (di Buddha) e gli *Avadāna*, narrazioni di gesta, di cui finora non sono stati trovati gli originali sebbene esistano versioni analoghe nelle raccolte di *avadāna* compiute da altre scuole, come nel *Mahāvastu*, nel *Divyāvadāna*, ecc. Cosí i resti tocarici dell'*Unmādayantījātaka* e del *Viśvāntarajātaka* corrispondono spesso letteralmente alle versioni degli stessi racconti che si trovano nella *Ghirlanda di storie sulle nascite* (*Jātakamālā*) di Āryaśūra. Alcuni brani tocarici ci hanno permesso di ricostruire un'opera non conservata in sanscrito, attribuita alla penna di Dharmasoma. Si tratta dell'*Ornamento dell'Udāna* (*Udānālaṅkāra*) che è da ritenersi un commento all'*Udānavarga*, perché mette in rapporto alcune strofe o gruppi di strofe di quest'opera con gli avvenimenti della leggenda buddista da cui sono sorti.

I drammi

Anche i *Buddhastotra* sono naturalmente rappresentati con frammenti bilingui dell'*Inno dei centocinquanta versi* (*Adhyardhaśataka*) di Matrceṭa, caratteristici per l'elaborata complessità del loro stile. Accanto ai *kāvya* (poemi), a testi medici e tantrici, meritano di essere ricordati i numerosi drammi, come il *Maitreyasamitināṭaka* pervenutoci in dialetto A. Quest'opera parla dell'avvento del Buddha Maitreya con il quale i buddisti sperano d'incontrarsi (di qui il titolo *Maitreyasamiti: Incontro con Maitreya*). Possediamo una versione di questo dramma in paleoturco. Sebbene le due versioni non coincidano perfettamente, sembra tuttavia — stando a un colophon — che il *Maitrisimit* in paleoturco sia basato sulla versione tocarica, il che pare confermato anche dalla presenza in entrambe le opere di un accenno a Vaibhāṣika Āryacandra come rielaboratore dell'originale indiano.

Questi drammi, designati in tocarico con la parola *naṭak* (teatro) derivata dal sanscrito, sono caratterizzati da alcune particolarità. Il citato *Maitreyasamitināṭaka* è suddiviso a esempio in diversi capitoli che recano all'inizio l'indicazione della scena, e alla fine l'elenco dei personaggi che ne escono. Le difficoltà sceniche vengono risolte dall'apparizione del *deus ex machina* (procedimento che ritroviamo anche nella parallela versione paleoturca). Le descrizioni e i racconti presentano spesso un intreccio di prosa e di strofe ritmiche, ma in complesso lo stile non si distingue da quello di un comune testo narrativo. Nel dramma s'incontra ovviamente assai piú spesso il discorso diretto, ma è assolutamente errato pensare che uno scambio dei tempi verbali (il passaggio dal passato al presente) sia una caratteristica dei *nāṭaka* tocarici, ossia che i brani posti al presente fossero rappresentati concretamente e quelli espressi al passato fossero invece semplicemente recitati da un narratore.

Le traduzioni

Sebbene in genere non sia possibile individuare esattamente le fonti straniere da cui i tocari trassero la materia dei loro racconti, è tuttavia certo che la versione tocarica è spesso piú vicina alla versione tibetana o a quella cinese che all'originale sanscrito su cui nel corso del tempo si sono stratificate diverse e discordanti rielaborazioni. È comunque probabile che i traduttori tocarici abbiano trasformato e ampliato le opere buddiste. A esempio, nel brano piú bello della raccolta in tocarico orientale, il *Puṇyavantajātaka*, si trovano molte storie che, nelle altre versioni conosciute, sono narrate piú brevemente o addirittura mancano del tutto. Nei paralleli cinesi di questo *jātaka* (che certo contribuiscono per molti aspetti alla comprensione del testo tocarico), mancano infatti i corrispettivi delle favole, che troviamo invece nelle ampliate versioni tocariche, sui figli di Krośavatī e sui fabbricanti di leoni (quest'ultima molto abilmente costruita). Narratore di queste due storie è Prajñāvān, il saggio, che vuol dimostrare come la sconsideratezza e persino la capacità artistica siano inferiori alla saggezza (*prajñā*); infatti nell'ultimo racconto i quattro principi che

con un fascio di ossa riescono a costruire un leone e persino a infondergli la vita, perdono la propria perché, con tutta la loro maestria, non hanno previsto la possibilità che il leone li mangiasse.

L'opera dei traduttori tocarici, i quali non sempre seguirono passivamente il modello, ma a tratti tentarono di rielaborarne liberamente il soggetto, può essere valutata e stimata solo nei casi in cui si conoscono gli originali; ciò avviene da un lato nei testi bilingui sanscrito-tocarici e dall'altro nei testi, o nei passi, per i quali è possibile individuare con certezza il corrispondente sanscrito. Mentre i testi bilingui ci consentono in genere valutazioni assai limitate perché sono traduzioni letterali in cui le parole conservano la stessa collocazione, le altre opere, per lo piú metriche, ci permettono di isolare meglio il margine d'intervento del traduttore e cioè la sua capacità di adeguarsi — pur rimanendo il piú possibile fedele all'originale, e senza trascurare il metro (ulteriore difficoltà perché il tocarico sviluppò una metrica indipendente da quella indiana) — alle particolarità della lingua tocarica nei campi sintattico, stilistico e lessicale. Sulla natura e sulla complessità di queste prestazioni ci informa il capitolo conclusivo, aggiunto alla traduzione del *kāvyā* sanscrito *Profezie sulle gesta di Maitreya* (*Maitreyāvadānavyākaraṇa*), capitolo in cui il traduttore, preoccupato dalla difficoltà del proprio compito, allude a tutti gli errori che si possono trovare nella traduzione e prega il lettore di giudicarla con comprensione. Dell'obbligo di tradurre fedelmente e bene testimoniano alcune strofe dell'*Udānavarga* riportate in traduzione nell'*Udānālankāra*. Ma non di rado è possibile osservare il tentativo di una piú libera riproduzione del testo. L'unica cosa che non si doveva perdere nella traduzione era il senso; non si doveva insomma distruggere il *dharma*, perché questa sarebbe stata una cattiva azione carica di gravi conseguenze. In contrasto con questi *udāna* (trattati sugli attributi dei Buddha) in cui la riproduzione doveva essere il piú possibile letterale, nei testi dei *jātaka* e degli *avadāna* si cercò invece di giungere a una piú libera imitazione poetica. Sembrano dimostrarlo tra l'altro i resti (pervenutici in tocarico A), della leggenda di Sroṇakoṭikarṇa che, a capo di una carovana di mercanti, intraprende un viaggio verso l'isola delle gemme, ma durante il ritorno viene abbandonato dai suoi compagni e da solo incorre in molte avventure incontrando alcuni *preta* (fantasmi della fame), nonché un uomo che di notte si diletta con una donna e di giorno viene sbranato da un cane ferocissimo. In questo caso la versione tocarica contiene molte libertà lessicali rispetto al brano corrispondente del *Vinaya* dei *Sarvāstivādin* cui si ricollega dal punto di vista contenutistico.

Sul piano della lingua, una delle principali difficoltà doveva essere rappresentata dalla traduzione delle parole composte, che in sanscrito si sono sviluppate, per dimensioni e frequenza, molto al di là dell'originario uso indogermanico, diventando un importante strumento espressivo grammaticale. Dal modo con cui sono resi i composti nominali si può chiaramente arguire che questa particolarità grammaticale non esisteva in tocarico, tant'è vero che in luogo di regolari composti troviamo dapprima costruzioni articolate, ma dopo questi tentativi si svilupparono a poco a poco formule grammaticali fisse per la traduzione dei vari composti.

Fusione linguistica

La lingua tocarica, cosí ricca di possibilità espressive, non possiede una sua originale letteratura indipendente dall'influsso buddista; tuttavia il modo con cui le opere buddiste sono state tradotte o rielaborate dimostra che i tocari non mirano soltanto ad assimilare esteriormente il materiale della cultura straniera, bensí a incorporarlo nel proprio patrimonio spirituale. Notevole è, a esempio, il fatto che perfino i concetti centrali del buddismo non sono stati assimilati, mediante prestiti linguistici, bensí mediante autentiche parole tocariche, anche quando queste traducevano il concetto originario in modo molto particolare e singolare. È il caso della parola *karman* (« fatto ») che nel tocarico A viene riprodotta con *lyalypu* (letteralmente: « ciò che resta, il residuo ») e nel tocarico B con *yāmor* (che è un vero e proprio sostantivo verbale di un participio passato e significa esattamente: « fatto, azione »). Ma anche per la parola *daśabala* (« che ha dieci forze »), usata come appellativo di Buddha, si è imposta la forma autenticamente tocarica (tocarico A: *śka-tampeyum*; tocarico B: *śkamaiyya*). Uno sguardo panoramico ai prestiti linguistici del tocarico ci rivela una vasta gamma di soluzioni che vanno dalla semplice ripresa alla parziale traduzione (per i composti), fino a una totale trasfusione nelle particolarità lessicali del tocarico.

Fino a quando le sabbie del deserto non ci avranno restituito tutti i tesori che ancora nascondono, potremo conservare la speranza (pur estremamente tenue) di trovare un giorno resti di una letteratura tocarica originale e indipendente.

Werner Thomas

LETTERATURA INDIANA

La storia della letteratura indiana, antica di ormai 3.500 anni, ha una importanza eccezionale perché il suo influsso si è irradiato su Ceylon, la Birmania e l'Indonesia fino agli arcipelaghi dell'oceano Pacifico, estendendosi anche verso il Tibet, il Turchestan, la Mongolia, la Cina, la Corea e il Giappone e, a occidente, la Persia e i paesi islamici fino all'Europa. Se potessimo includervi anche la cosiddetta civiltà dell'Indo (principali località di scavo: Mohenjo Daro e Harappa) la letteratura indiana coprirebbe un periodo ancora piú lungo. Senonché i numerosi documenti di questa civiltà, fiorita verso la metà del III millennio a.C. (si tratta prevalentemente di iscrizioni su sigilli in scrittura pittografica), sono tuttora incomprensibili, nonostante i numerosi tentativi di decifrarli, e lo rimarranno fino a che non si troveranno iscrizioni bilingui che consentano il confronto con una lingua e con una scrittura conosciute. È stata comprovata l'esistenza di antichi rapporti tra i portatori della civiltà dell'Indo e la Mesopotamia dell'epoca sumerica.

Chi era questo popolo indo altamente civilizzato, che abitava in città fortificate? Le ricerche piú recenti escludono che si trattasse dei dravidi, che oggi popolano, in numero di circa 66 milioni, la zona meridionale del subcontinente indiano, e che devono invece essere considerati i discendenti di popolazioni immigrate in India in epoca posteriore. Si potrebbe pensare ai cosiddetti austro-asiatici, i popoli Munda che oggi vivono in tipiche zone di riflusso e sono decaduti a un basso livello culturale. La situazione pare fosse del tutto diversa in origine, e le ricerche sulle loro leggende e sul loro folclore (condotte spesso mediante un confronto con le tracce corrispondenti nella letteratura e nel vocabolario indoario) hanno consentito interessanti e istruttive deduzioni, come ultimamente hanno dimostrato le importanti indagini di H. Berger.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, la storia della letteratura indiana inizia con la nascita del piú antico monumento indoario, e cioè con i primi testi religiosi dei *Veda* (= « sapere ») il cui limite cronologico superiore coincide con l'invasione degli arii — attraverso il passo dell'Indukush — intorno al 1500 a.C. Le bellicose tribú arie, di pelle chiara, lottarono contro le popolazioni autoctone, di pelle scura (*dasyu*), e ne distrussero i castelli e le città; eventi che riecheggiano negli antichi inni vedici al dio Indra, prototipo del guerriero

ariano. In genere i canti e gli inni del *Rigveda* (dei cui dieci libri solo il primo e il decimo, sorti in periodo posteriore, tradiscono un mutato atteggiamento) dimostrano che gli indoari continuarono a venerare gli antichi dei del periodo indo-germanico — come Indra, Agni (il fuoco), gli Aśvin (i Dioscuri), Uṣās (l'aurora) — e i potenti Āditya (risalenti al periodo indo-iranico) — nonché incarnazioni di concetti astratti come Varuna, Mithra (il patto) e Aryaman (il sodalizio), lottando però e mercanteggiando con essi, che tipologicamente non erano che superuomini.

Le successive raccolte vediche (*Saṃhitā*) — il *Sāmaveda* (*Veda* delle melodie), il *Yajurveda* (*Veda* delle formule sacre) e l'*Atharvaveda* (*Veda* degli incantesimi), e, in modo ancora piú accentuato, le formule sacerdotali (*Brāhmaṇa*) per la divinazione, e le dottrine misteriche (*Upaniṣad*), alludono a un ambiente geografico mutato e ampliato mentre, dal punto di vista della concezione del mondo, annunciano già un nuovo sentimento della vita. Attraverso successive conquiste, gli arii riuscirono a portarsi dal Panjāb fino alle rive del Gange; e la loro vita spirituale assunse i tratti del diverso paesaggio climatico e si evolse — certo anche per influsso delle antiche popolazioni soggette — verso la speculazione e la meditazione, e cioè verso quella che noi comunemente chiamiamo concezione indiana del mondo. Intorno al 500 a.C. la letteratura vedica deve ormai ritenersi conchiusa nei suoi tratti essenziali perché l'imminente nascita del buddismo ne presuppone l'organica compiutezza.

Letteratura orale

Da questi brevi accenni risulta chiaro che i nostri computi cronologici devono basarsi su dati molto approssimativi e procedere per secoli e non per anni.

Caratteristica della letteratura indiana piú antica, spesso anche di quella posteriore, è inoltre l'impossibilità di individuare gli autori (o l'impossibilità di indicarli con precisione). Al pari di molte opere religiose e scientifiche posteriori, i documenti vedici ci sono per lo piú pervenuti sotto il nome di un famoso *riṣi* (veggente) del passato, oppure sotto il nome di una famiglia di brahmani o di una scuola. Le basi su cui si può fondare una storiografia letteraria sono quindi, in India, completamente diverse da quelle dell'Occidente, il che costituisce un problema su cui dovremo ritornare. Incontriamo i primi dati precisi solo a partire dall'invasione di Alessandro Magno (326 a.C.), il piú antico avvenimento databile con sicurezza; piú tardi possiamo orientarci sulle notizie dei cinesi, popolo eminentemente storico se paragonato con quello indiano, e particolarmente sui rapporti di viaggio dei pellegrini buddisti cinesi Fa Hsien (IV secolo), Hsüan Chang (prima metà del VII secolo) e I Ching (seconda metà del VII secolo). Per il secolo XI si può infine ricorrere anche al grande geografo arabo al-Bērūnī.

I due piú antichi tipi di scrittura in cui l'indoario si sia espresso prima della nascita di Cristo — il *kharoṣṭhī* e il *brāhmī* — sono derivati da scritture semitiche. Il *kharoṣṭhī*, che procede da destra verso sinistra, sorse nella zona nord-occidentale dell'India da un alfabeto aramaico che vi giunse insieme al dominio achemenide (circa VI-IV secolo a.C.). Per questa ragione esso si diffuse soltanto nei territori nord-occidentali e fu utilizzato a esempio nelle iscrizioni di Aśoka (III secolo a.C.), per scomparire nel III secolo d.C. Il *brāhmī*, invece (procedente da sinistra verso destra e anch'esso utilizzato da Aśoka), si diffuse in tutta l'India. È derivato da una scrittura semitico-settentrionale (si veda la stele di Mesa, re di Moab, IX secolo a.C.) e pare sia stato importato in India da mercanti. Tutti i piú recenti sistemi di scrittura impiegati per il sanscrito e le lingue popolari dell'India provengono dal *brāhmī*. Ciò vale per la scrittura *nāgarī* (cittadina) non meno che per quella *bengālī* e *gujarātī*, oltre che per la scrittura singalese di Ceylon e per quelle dravidiche del sud (*tamil*, *telugu*, *kannada* e *grantha*).

Indicativo della situazione e delle abitudini indiane è il fatto che il *kharoṣṭhī* e il *brāhmī* siano stati anticamente utilizzati per il commercio, nei computi, nei trattati mercantili e inoltre nelle cancellerie reali e nelle iscrizioni celebrative, mentre non esiste prova che siano stati impiegati in epoca precristiana per la scrittura di opere letterarie. Né la letteratura vedica né l'antico canone buddista parlano di manoscritti; lo fanno unicamente le opere *mahāyāna* e — da parte indú — i piú tardi *Purāṇa* (« antiche » [storie]), sebbene opere buddiste anche piú antiche parlino dello scrivere in quanto tale.

Questi fatti indicano una caratteristica fondamentale della letteratura indiana, e cioè il carattere orale della tradizione cui essa è stata affidata dall'antichità a oggi. I depositari della letteratura piú antica, e cioè di quella vedica, furono i brahmani che, nelle loro scuole, trasmettevano oralmente la scienza sacra a scolari provenienti dalle tre caste superiori (sacerdoti, guerrieri, contadini e mercanti) e soprattutto ad altri membri della casta dei brahmani. Da questa usanza nacque la venerazione, tipicamente indiana, per il maestro (*gurú*) che si conservò non soltanto nella sfera vedica, ma anche nella tradizione dei libri sacri medioindiani buddisti e jaini, anzi addirittura nei canti epici popolari e, piú tardi, nella poesia d'arte cortigiana e nella scienza profana. Ecco perché i giovani che desideravano istruirsi percorrevano grandi distanze per poter essere accolti come allievi di qualche celebre dotto, mentre un « libro » esisteva concretamente solo fino a quando esistevano *guru* capaci di insegnarlo e scolari disposti ad apprenderlo a memoria. In questo modo, e con l'aiuto di una geniale mnemotecnica, gli indiani svilupparono la loro memoria eccezionale.

Si tratta di un fenomeno assai diffuso in Oriente anche al di fuori dell'India. Quando, a esempio, negli scritti mediopersiani troviamo lamenti sulla perdita di determinati testi dell'*Avesta*, ciò significa che non esisteva piú nessun sacerdote che li sapesse a memoria; e quando si parla di una « raccolta » letteraria perduta, ciò vuol dire che in lontane regioni dell'impero persiano erano stati ancora trovati dei sacerdoti che sapevano recitare testi la cui conoscenza si andava perdendo.

Ciò dimostra chiaramente che esisteva un'ampia letteratura indiana, articolata in diversi generi, anche prima che si usasse la scrittura. Ecco perché in India un uomo colto non è uno che abbia « letto » molto ma uno che abbia « ascoltato » molto (*bahuśruta*). Pertanto

quelle che nella trasmissione di testi indiani comunemente chiamiamo « recensioni » corrispondono ad altrettante scuole di teologia o di scienze profane. Nonostante la fondamentale uniformità del processo di trasmissione, la fedeltà e la cura della tradizione dipendono da circostanze e abitudini particolari. Mentre gli inni vedici, in quanto documenti religiosi, hanno attraversato i millenni senza subire variazioni, e ci sono pervenuti intatti, parola per parola, insieme ai loro antichi accenti musicali, lo stesso non si può dire dei racconti epici che venivano recitati da cantori sui mercati, o in cerchie di amatori. Ogni narratore di tali storie si riteneva in diritto di compiere, a proprio gusto, variazioni e aggiunte, ed è noto del resto come, citando massime generali e proverbi di un racconto, gli indiani raramente si trattenessero dall'aggiungerne altri di contenuto analogo, attingendo ad altre opere. Questo tipo di letteratura era quindi esposta a numerose variazioni e ampliamenti.

Ma a parte questo, non bisogna neppure trascurare un altro importante elemento di carattere piú concreto: il materiale che serviva alla scrittura, e cioè le foglie di palma o anche la scorza di betulla, era esposto, nel clima tropicale, a un rapido deterioramento. In generale i manoscritti indiani poterono raramente conservarsi per piú di tre secoli. I manoscritti piú antichi che si siano conservati in India risalgono all'XI secolo d.C., mentre da altre regioni con condizioni climatiche piú favorevoli, come il Nepal, il Giappone e il Turchestan orientale, ci sono pervenuti manoscritti indiani anche piú antichi. La carta è stata introdotta in India solo dai musulmani; il piú antico manoscritto su carta risale probabilmente al XIII secolo.

Storia e poesia

L'impossibilità di individuare con certezza gli autori e la data di nascita della maggior parte dei monumenti dell'antica letteratura indiana, è fattore sufficiente per poter giudicare il rapporto degli indiani con la storiografia e il carattere che questa assume nei loro scritti storici? H. Goetz ha cercato di confutare il pregiudizio, diffusissimo, che gli indiani siano assolutamente privi di senso storico; egli ha indicato una ricca, sedicente storiografia indiana e ne ha fissato l'epoca di fioritura nel XII e nel XVII secolo. I fatti però non confermano questo quadro idealizzato. Piú vicino alla verità è il giudizio espresso dal geografo arabo al-Bērūnī intorno al 1030: « Gli indiani non prestano troppa attenzione alla successione storica delle cose; essi sono molto trascurati nell'enumerazione della serie cronologica dei loro re, e quando li si costringe a chiarire i fatti e non sanno che cosa dire, ricorrono a favole ».

Qual è dunque il materiale storico o quasi storico di cui disponiamo, e come dobbiamo valutarlo? In favore del senso storico degli indiani sembrano testimoniare gli innumerevoli scritti sorti qua e là, nei piú diversi idiomi e alfabeti, in tutto il subcontinente, a partire dal III secolo a.C. A un'antica tradizione risalgono anche gli elenchi genealogici che compaiono già nei grandi poemi epici e nei *Purāṇa*, nonché nelle prime opere dei buddisti e dei jaini (orientate ovviamente nel senso della storia « ecclesiastica »). Ampliate a cronache locali le stesse genealogie appaiono presso i buranji dell'Assam a partire dal XIII secolo e, a un piú elevato livello letterario, nel *Fiume dei re* (*Rājataraṅgiṇī*), composto in versi dal poeta Kalhaṇa (Kashmir, XII secolo) e nelle opere che ne costituiscono la continuazione, come le cronache di Ceylon *Dīpavamsa* e *Mahāvamsa*, scritte nel *pāli* del canone buddista meridionale (IV-V secolo).

Quanto ai monumenti epigrafici, quelli sulle gesta e sulle opere dei re (piccoli e grandi), dei nobili e anche dei ricchi mercanti, devono la loro nascita non tanto alla volontà di tramandare fatti storici quanto piuttosto alle esigenze celebrative o propagandistiche di determinate religioni o concezioni del mondo (è il caso, a esempio, delle iscrizioni dell'imperatore Aśoka nel III secolo a.C.). Autori o redattori di questi monumenti sono, al pari di quelli delle cronache, i poeti delle corti regali o i sacerdoti. Non si dimentichi però che tali composizioni letterarie, a cui si dovrebbero aggiungere anche opere in prosa del tipo dei *Fatti di Harṣa* (*Harṣacarita*, XI secolo), pur tramandando con precisione alcuni fatti storici, devono essere considerate piú come poemi o romanzi storici che come opere storiografiche in senso stretto. Che biografie e storie siano un genere letterario di competenza dei poeti (*kavi*) lo afferma esplicitamente Kalhaṇa nell'introduzione alla sua opera, e quest'affermazione è confermata dall'esistenza di poesie storiche di carattere mitico-panegiristico, come, a esempio, le *Gesta del re Vikramāditya* (*Vikramāṅkadevacarita*) di Bilhaṇa, tipico esemplare di poesia aulico-cortigiana. È vero, Kalhaṇa afferma che il poeta storico deve rappresentare i fatti *sine ira et studio*, ma a lui, come agli altri autori nominati, manca in sostanza il senso dell'autenticità storica e della ricerca critica. La verità di un singolo fatto storico viene a cuor leggero sacrificata sull'altare di concezioni di ordine superiore (a esempio, religiose). Del resto, neppure gli ascoltatori a cui l'opera è destinata chiederanno la veridicità. Il problema è identico per la datazione: di fronte a un'opera che ritiene importante, l'indiano preferirà sentirsi dire che è stata creata da un mitico veggente dei tempi piú antichi (il che ne accresce l'autorità) e non pretenderà quindi una datazione certa e ineccepibile.

Gli indiani si attengono dunque a una concezione metastorica del mondo, concezione in cui non vi è posto per il culto dell'irripetibilità e della singolarità dei fatti e delle costellazioni storiche. Gandhi ha formulato questo atteggiamento in termini perentori: « Io credo nel detto che il popolo piú felice sia quello che non ha storia », ha affermato sottolineando cosí la differenza forse piú importante tra la posizione indiana e quella cinese e anche occidentale. Questa concezione è sostenuta anche da altri moderni pensatori indiani, come Radhakrishnan, e si radica in definitiva nell'antichissimo pensiero ciclico induista che non conosce, come le religioni semitiche e il cristianesimo occidentale, l'idea di una *creatio ex nihilo*, di una storia diretta a un fine dalla provvidenza divina, ma solo quella di un periodico ritorno delle quattro età del mondo (*krita*, *dvāpara*, *treta* e *kali*) ognuna delle quali è peggiore e piú infelice della precedente; oppure, nel campo piú strettamente individuale, quella dell'eterno ritorno delle nascite, ciclo senza inizio e senza fine (*saṃsāra*). Se la monade-anima, come del resto anche il cosmo, va incontro sempre agli stessi

fatti e alle stesse situazioni, il valore di una storiografia nel senso occidentale è inevitabilmente destinato a risultare per lo meno dubbio. Il fatto che le teorie escatologiche preannuncianti la grande battaglia finale cui seguirebbe la vittoria sulle false religioni (teorie penetrate in India dall'Asia anteriore) vengano adattate, nella loro versione induista e buddista (X secolo), alla concezione ciclica del mondo (la vittoria si ripete, deve ripetersi, alla fine di ognuna delle quattro età del mondo), dimostra quanto sia estranea agli indiani l'idea di una finale risoluzione del tempo.

Lingue medioindiane

Fin dai tempi della letteratura vedica, la casta sacerdotale dei brahmani fu la principale custode della tradizione letteraria che, almeno in un primo momento, conservò un carattere prevalentemente religioso. Le altre due classi superiori, quella dei guerrieri (*kṣatriya*) e dei mercanti (*vaiśya*), potevano bensí accedere allo studio dei *Veda* (secondo una rigorosa gerarchia) mentre i *śūdra*, i sottoposti, ne rimanevano esclusi, e sappiamo da antiche fonti che erano esposti a severe punizioni se tentavano di schiudersi l'accesso ai giardini proibiti della letteratura religiosa aria.

Poiché dunque i brahmani vigilavano gelosamente sui loro privilegi (anche nei confronti delle altre due caste superiori), la letteratura religiosa e la lingua — al pari della letteratura profana che si sviluppò nelle scuole sacerdotali dei brahmani dall'esegesi vedica (grammatica, lessicografia, etimologia, metrica, astronomia, medicina, diritto, ecc.) — rimasero affidate esclusivamente alle scuole sacerdotali. In queste scuole vennero coltivate un'arte e una lingua colta basate su un antico dialetto dell'India superiore, che nell'età vedica tarda perse molto del suo carattere originario e della sua ricchezza di forme, e nel IV secolo a.C. venne descritto e fissato da Pāṇini in una grammatica destinata a rimanere normativa anche per i periodi posteriori. Questa lingua venne definita sanscrita, vale a dire « lingua riordinata, curata », in opposizione al pracrito, la « lingua naturale, comune ».

Dopo Pāṇini il sanscrito, diffusosi in tutta la sfera della civiltà indiana come lingua dei dotti e specialmente dei brahmani, non ha subito piú evoluzione; ma, come Winternitz ha giustamente notato, esso non può essere definito tanto una lingua morta quanto piuttosto una lingua vincolata. È vero, già da quasi un millennio i popoli indiani parlano il neoindiano, ma i dotti indiani continuano ancor oggi a servirsi del sanscrito per le loro opere scientifiche e poetiche e conversano e discutono in questa lingua; il sanscrito sembra dunque esercitare una funzione affine a quella che ebbe il latino nel medioevo europeo. Dati i suoi legami con la letteratura sacra, esso viene chiamato « lingua degli dei » (*daivī vāk*). La sua reale importanza è dimostrata anche dal fatto che nel dramma indiano le personalità di rilievo, come i re e i brahmani, parlano sanscrito, mentre le donne e il basso popolo parlano dialetti pracriti. Da questo uso del sanscrito possiamo arguire che il sanscrito era compreso da una cerchia di persone piú vasta di quella che lo parlava.

Nonostante lo stretto legame del sanscrito con la casta brahmanica, esso è stato usato, fin dai tempi antichi, anche dalla casta degli *kṣatriya*, da cui provenivano i bardi che di solito erano anche cocchieri (*sūta*) dei re e degli eroi, e che hanno fornito alla posteriore rielaborazione la materia dei grandi poemi epici sulla lotta dei bharatidi (*Mahābhārata*) e sulle gesta di Rāma (*Rāmāyaṇa*). La lingua di questi poemi è piú popolare dell'antico indiano dei brahmani, e nelle aggiunte posteriori fa già capolino il medioindiano. L'influsso letterario degli *kṣatriya* non si è peraltro limitato all'epica; anche nella tarda letteratura vedica essi hanno lasciato infatti opere che ne risentono. Alcune *upaniṣad* settarie, nelle quali si insegna una completa emancipazione dal ritualismo brahmanico, e una filosofia dell'unità del tutto nell'Io (*ātman*), si sono sviluppate nella casta dei guerrieri e rivelano tendenze quasi anticlericali. In queste opere non è raro trovare un guerriero che dà lezioni a un sacerdote sulla vera essenza del mondo.

In ogni modo, anche a prescindere da queste manifestazioni, nella seconda metà del I millennio a.C. sorgono comunità religiose ostili ai brahmani, le quali si emancipano radicalmente dai *Veda* e dalla loro autorità. Tra queste riescono a esercitare un influsso duraturo le comunità dei jaini e dei buddisti. I fondatori di tali religioni, Mahāvīra e Buddha, rompono consapevolmente con la tradizione sanscrita di stampo brahmanico e predicano nella lingua popolare dell'India orientale. I loro discorsi didattici non ci sono certo giunti nella forma originaria; le piú antiche trascrizioni sono nelle lingue letterarie medioindiane di recente formazione: l'*ardhamāgadhī* del canone jaina, il *pāli*, derivato dalla lingua dei Mālava (India occidentale), nonché per molte sette buddiste, anche il pracrito.

Per buddisti e jaini il sanscrito non è che un tardo intruso, la cui autorità si basa sulla rinascita brahmanica del V secolo a.C. I testi buddisti, scritti nella lingua sacra cosiddetta « sanscrito ibrido », sono in realtà concepiti in medioindiano e in un primo tempo corrispondono al sanscrito solo esteriormente, nella fonetica. Successivamente, nel corso dei secoli, si mirerà ad assimilarli sempre piú al sanscrito di Pāṇini; senonché, come era da attendersi, quest'impresa urterà, almeno nei brani metrici, contro insormontabili difficoltà. Ancor oggi lo specialista può facilmente individuare nei testi l'origine di questi passi « assimilati ».

Anche le lingue medioindiane ci sono quindi note non nella loro autentica forma dialettale, ma già in quella accentuatamente letteraria. E non diversa è la situazione nel campo della letteratura profana: la lirica di Hāla (I-II secolo), a esempio non è affatto poesia popolare ma semplicemente una raccolta di poesie, curata da un redattore molto colto e di finissimo gusto artistico, il quale vi ha inserito anche contributi propri. Questo fatto è d'altronde adombrato dalla leggenda, secondo la quale la dea della parola si sarebbe trattenuta un giorno e mezzo nell'accampamento del re Hāla e avrebbe ispirato tutti i soldati, fino all'ultimo conducente di salmerie, a creare canti in pracrito tra i quali Hāla avrebbe poi trascelto settecento delle sue famose *Sattasaī*.

Nel campo delle lingue neoindiane la situazione è identica. A partire dal XII secolo — ma per il bengālī la data è piú antica — esse ci si presentano come lingue letterarie già pienamente sviluppate. Una

posizione a sé occupano le lingue letterarie dravidiche del sud (specie il tamil, fortemente influenzato dal sanscrito) che a partire dal X secolo subiscono una profonda e ininterrotta evoluzione.

Letteratura scientifica

Caratteristico della letteratura indiana è, come abbiamo visto, il fatto che la scienza e la poesia profane non si siano sviluppate da testi religiosi, e che i confini tra letteratura religiosa e profana, poetica e scientifica, siano rimasti vaghi. Se non vogliamo correre il rischio di lasciarci sfuggire la peculiarità delle creazioni indiane, non dobbiamo applicare i nostri criteri di giudizio occidentali né alla letteratura scientifica né a quella artistica. Come, nel campo dell'iconografia indiana, il giudizio di un amatore d'arte europeo su determinate composizioni cromatiche è del tutto infondato per il semplice fatto che i colori hanno per gli indiani un significato non estetico ma magico e rituale, cosí, in campo letterario, molti tra i piú comuni criteri mentali dell'Occidente risultano inutilizzabili. Per gli occidentali che non conoscono le concezioni indiane, un poeta è un uomo che scrive versi. Contro questa opinione, un famoso proverbio indiano afferma che la prosa è la pietra di paragone del poeta. Il verso viene bensí utilizzato in poesia, e fin dai tempi piú antichi, ma appare non di rado anche nella letteratura scientifica come strumento di quella mnemotecnica che, come già abbiamo detto, ha permesso agli indiani di fornire le loro straordinarie prestazioni mnemoniche. Enciclopedie di ogni tipo, lessici, compendi filosofici, astronomici e giuridici sono stati composti generalmente in versi facilmente ritenibili a memoria (*kārikā*). L'altra forma della letteratura scientifica è il cosiddetto « stile sūtra », in cui la materia viene rappresentata attraverso brevi frasi (*sūtra*) di estrema concentrazione, alle quali devono essere accluse, per l'interpretazione, commenti in prosa (*bhāṣya*) spesso scritti dallo stesso autore dei *sūtra*. Per raggiungere il massimo grado possibile di concentrazione, i *sūtra*, specie quelli riguardanti la scienza grammaticale, si servono spesso di parole artificialmente ridotte a monosillabi e paragonabili ai simboli della moderna logistica e della linguistica generale.

Caratteristica importante di tutta la letteratura scientifica è una accentuata tendenza alla schematizzazione, una vera e propria mania d'incasellamento che in ultima analisi trae origine dall'idea del ritorno ciclico cui abbiamo già accennato. A esempio, i problemi logici o matematici vengono spaccati in quattro e analizzati fino alle piú sottili sfumature (con un furore analitico non sempre corrispondente alla nostra concezione della scienza), mentre non ci si arresta neppure di fronte a una scienza come quella dell'erotismo (*kāmaśāstra*) che viene definita e sistematizzata con la piú arida pedanteria. Nello schematismo degli indiani si cela anche la tendenza a raggiungere la massima perfezione possibile, tendenza che è significativamente comprovata dalla presenza nel libro di Kauṭilya sull'arte di governo (*Arthaśāstra*) — caratterizzato nelle sue linee essenziali da un sobrio senso della realtà, anzi addirittura da un machiavellismo privo di scrupoli — di una sezione finale sui mezzi occulti della politica (*aupaniṣadam*), aggiunta in omaggio al principio dell'esauriente compiutezza della trattazione.

Questa tendenza della letteratura scientifica indiana non legittima peraltro i giudizi avventati di coloro che erroneamente la ritengono un insieme di curiosità e non di vere opere scientifiche. Nei campi della filosofia — sia di quella legata alla logica (*nyāya-vaiśeṣika*), sia di quella orientata in senso teosofico-antropologico (*vedānta, yoga*) —, della matematica, dell'astronomia, e soprattutto della linguistica, gli indiani hanno fornito contributi eccellenti. A esempio, in matematica, la scoperta dello zero ha reso possibile il sistema fondato sulla disposizione delle cifre che l'Occidente ha successivamente assimilato attraverso la mediazione della cultura araba. Nel campo glottologico gli indiani hanno scoperto la radice verbale gettando cosí le basi dello studio delle lingue indogermaniche e della linguistica generale.

La prosa

Il verso non è il segno distintivo della poesia d'arte (*kāvya*). Ai *kāvya* metrici appartengono il poema d'arte, la lirica e in parte il dramma; a quelli prosastici il romanzo (*ākhyāyikā* e *kathā*), che è particolarmente apprezzato. Per valutare il culto tributato alla prosa d'arte dobbiamo tener presente il carattere generale del *kāvya*, che consiste — tanto in poesia come in prosa — nella sottovalutazione del contenuto (secondo la terminologia indiana: del « corpo della poesia »), mentre la funzione essenziale del poeta (*kāvi*) consiste nella capacità di servirsi abilmente di tutti i complessi strumenti ornamentali (*alaṅkāra*) di natura fonetica e semantica. Tra gli *alaṅkāra* fonetici ricorderemo la molto coltivata allitterazione (*anuprāsa*) e le piú o meno abbondanti iterazioni di sillabe uguali, ma di diverso significato (*yamaka*), o infine artifici del tipo di quello che caratterizza il settimo capitolo delle *Avventure dei dieci principi* (*Daśakumārecarita*) di Daṇḍin, nel quale non compare nessuna labiale perché le labbra del principe Mantragupta (che racconta la storia) sono state morse durante un precedente gioco d'amore. Tra gli *alaṅkāra* semantici citeremo il paragone, la metafora, la prediletta iperbole, e il doppio senso (*śleṣa*). Da questo tratto fondamentale della poesia d'arte indiana — ipertrofia della forma e atrofia del contenuto — ne deriva la sostanziale intraducibilità. In ogni caso nessuna traduzione di opere indiane è in grado di ricreare ciò che piú incanta il conoscitore di questa letteratura.

Un'ulteriore caratteristica della poesia d'arte indiana è il largo uso di lunghissime parole composte (che spesso possono sostituire numerose frasi subordinate) e quindi, nel sanscrito classico, la netta prevalenza dello stile grammaticale su quello sintattico. Ciò rende possibili effetti apprezzati, come quello su cui si fonda il panegirico (*praśasti*) all'imperatore Samudragupta, tramandatoci da un'iscrizione del 345 d.C. In questo caso l'intera poesia consiste di un'unica interminabile frase che esalta tutte le gesta di guerra e di pace dell'imperatore in lunghe parole composte al nominativo maschile, senza che in un primo momento sia chiaro a cosa si riferiscano grammaticalmente questi nominativi. La tensione, che gli indiani ritengono preziosa e stimolante, si risolve solo alla fine della composizione con

la comparsa della parola *stambhaḥ* (colonna), che allude alla colonna su cui è incisa l'iscrizione encomiastica.

Non è necessario addentrarsi in uno studio profondo per dimostrare come le parole composte e le catene di parole composte abbiano potuto svilupparsi piú rigogliosamente nella prosa d'arte che nella poesia metrica, dove la misura del verso, per quanto artificiosamente lunga, imporrà sempre un confine naturale alla dilatazione dei composti. In molti tra i piú famosi romanzi d'arte, il *Vāsavadattā* di Subandhu e il *Kādambarī* di Bāṇa si trovano frasi che occupano diverse pagine di stampa. Possiamo cosí comprendere perché gli indiani abbiano definito la prosa come il banco di prova del poeta. Quanto alle due forme del romanzo in prosa, l'*ākhyāyikā* impone che la vicenda venga narrata in prima persona dallo stesso protagonista del racconto, e utilizza come intrecci soggetti già esistenti: è il caso, a esempio, del romanzo storico *I fatti di Harṣa* (*Harṣacarita*) di Bāṇa; invece le *kathā*, vale a dire i romanzi fiabeschi, possono anche fondarsi su soggetti inventati (è una *kathā* il già citato *Kādambarī*).

I generi del romanzo, della lirica e del poema epico d'arte fanno parte della cosiddetta poesia dotta. In India è completamente sconosciuta l'intuizione lirica che in Occidente è il requisito della poesia autentica. Sono invece di prammatica descrizioni del sorgere della luna, di battaglie, banchetti e scene erotiche, tutte solidamente congegnate e ridotte a *clichés*; il poeta può dimostrare la propria originalità solo attraverso una particolare utilizzazione degli *alaṅkāra*, e deve per di piú dar prova di erudizione sfoggiando conoscenze di scienza erotica (*kāmaśāstra*) e politica (*nītiśāstra*), della complicata mitologia indú e infine di grammatica e lessicografia. Quest'ultima implica l'impiego di forme grammaticali rare e di vocaboli desueti tratti dai *kośa* (dizionari).

Non sarebbe giusto tuttavia tacere il fatto che già i piú antichi manuali di poetica (*alaṅkāraśāstra*) non dimenticano di parlare, oltre che dell'erudizione, anche dell'ingegno e dell'intuizione (*pratibhā*). A questo proposito bisogna ricordare in primo luogo la scuola di Ānandavardhana (attivo nel Kashmir intorno all'850 d.C.) che alla mera esaltazione degli *alaṅkāra* in cui erano cadute le precedenti poetiche contrappose l'importante teoria dell'inespresso (*dhvani*) come anima della poesia. Nel Kashmir, roccaforte della religione di Śiva, questa teoria dell'ispirazione poetica poté svilupparsi in modo particolarmente rigoglioso e grazie all'importante personalità di Abhinavagupta (X-XI secolo) riuscí persino a unificare estetica e mistica, esperienza artistica ed esperienza religiosa.

Tra i generi artistici che abbiamo citato, la lirica si è sviluppata dal panegirico e dalla poesia d'amore e, al pari del poema epico e del romanzo, ha tutti i tratti distintivi della poesia aulica. Come dimostrano *La nuvola messaggera* (*Meghadūta*) e la *Descrizione compendiosa delle stagioni* (*Ritusaṃhāra*) di Kālidāsa, la lirica e il poema epico concedono ampio spazio alle rappresentazioni della natura. Spesso fatti o eventi naturali vengono trasposti nella sfera della vita umana. Si confronti, a esempio, un verso citato da Daṇḍin: «La massa delle nubi, estenuata dal peso del gravoso frutto del corpo, si appoggia lamentandosi al grembo dell'altipiano». Qui viene evocata senza mezzi termini l'immagine di una donna gravida.

Il poema epico d'arte (*sargabandha*) trae in genere i suoi soggetti dagli antichi canti epici popolari, *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*, nonché dai *Purāṇa* o infine dalla storia (a esempio nei panegirici). Sebbene molto piú antico e in complesso piú semplice dei veri e propri poemi d'arte, il *Rāmāyaṇa* è considerato il «primo poema d'arte» (*ādikāvya*) e in effetti, accanto a schietti racconti, contiene già molti brani di tipo descrittivo, ricchi di *alaṅkāra*.

Le doti artistiche dei poeti epici di corte, a esempio quelle sfoggiate da Kālidāsa nel poema *La stirpe di Raghu* (*Raghuvaṃśa*), si esprimono oltre che negli *alaṅkāra* anche nell'impiego di numerosi, complicati metri in cui viene fissata la quantità delle sillabe. Si tratta di strofe da cantarsi su una particolare melodia e definite in base a determinati modelli, come nella poesia dei trovatori occidentali. Gli indiani distinguono anche numerosi tipi di stili (*rīti*) locali della poesia d'arte, tra i quali i piú notevoli sono il semplice ed elegante *vaidarbha* (sorto nel Deccan) e l'ampolloso *gauda* (del Bengala), sovraccarico d'iperboli.

Si è già accennato piú volte al carattere aulico della poesia d'arte indiana. Di fatto la sua nascita rimane indissolubilmente congiunta al rafforzarsi della cultura sanscrita brahmanica, coltivata proprio nelle corti dei principi, e al contemporaneo indebolimento delle religioni «eretiche» del buddismo e del jainismo fondate sulle lingue letterarie medioindiane. Il momento culminante di questo «rinascimento sanscrito» coincide con la dinastia Gupta che, a partire dall'inizio del IV secolo, fece della propria corte un centro di raccolta dei piú famosi poeti sanscriti. Ma questa evoluzione fu anche legata alla vigorosa «controriforma» brahmanica, e al suo principale esponente, il famoso teologo Śaṅkara (788-820), che contribuí alla diffusione della religione e della cultura induista in molti territori fino a quel momento dominati dal buddismo.

Sebbene nella poesia d'arte indiana (e specialmente nel romanzo) il contenuto sia stato troppo spesso sommerso dall'elemento decorativo, gli indiani, fin dai tempi antichi, hanno avuto grandi narratori. Pur non mancando di ambizioni letterarie, la loro narrativa manifesta soprattutto una suggestiva inclinazione al variopinto materiale delle fiabe, favole, racconti di viaggi e storie d'amore. Essa è contraddistinta da un'inesauribile inventività; non proviene dal potente e aristocratico mondo cortigiano e non presenta soltanto re eroici o affascinanti principesse, ma anche contadini, artigiani e mercanti, anzi spesso addirittura ladri, furfanti, mezzane ed etere. La ricchezza della letteratura fiabesca indiana è tale che, per un certo tempo, si è voluto vedere nell'India la patria di tutte le fiabe. Le esagerazioni di Benfey e di altri studiosi del passato sono state corrette dalle ricerche successive; rimane il fatto che molte narrazioni dell'Asia anteriore e dell'Europa, dalle *Mille e una notte* a Chaucer, dai *Gesta Romanorum* a Boccaccio, risentono dell'influsso indiano.

È significativo che questo ricco patrimonio narrativo sia stato inizialmente elaborato in idiomi medioindiani, soprattutto nei racconti buddisti e jaini, e specialmente nei *jātaka* (storie delle anteriori incarnazioni di Buddha). Peraltro queste ultime non avevano in sé quasi nulla di buddistico; erano *exempla* per pellegrini; l'identificazione della figura piú nobile del racconto con colui che sarebbe poi stato il Buddha bastava a trasformare in *jātaka* una fiaba popolare.

In una lingua pracrita, il *paiśācī*, è stata scritta anche la prima importante opera narrativa: il *Grande racconto* (*Bṛihatkathā*) di Guṇāḍhya (II-III secolo d.C.) e che ci è pervenuto non nella versione originaria ma in alcune recensioni sanscrite del Nepal e del Kashmir. Il *Bṛihatkathā* rivela già quel particolare genere di tecnica a incastro, tipicamente indiana, che ha durevolmente influenzato le letterature tributarie, ed è divenuta, al pari dei canti epici popolari per il poema d'arte, una riserva di materiale per i romanzi d'arte. Forme affini e analoga ricchezza di soggetti presentano anche opere narrative posteriori, come i *Venticinque racconti del demone dei cadaveri* e le *Settanta storie del pappagallo*, cornice narrativa in cui sono inquadrate storie di etere e di adulteri.

Tipico dell'India, e solo dell'India, è l'uso della favola di animali come strumento didattico di una particolare scienza, e piú precisamente della *nītiśāstra* (politica), uso che si può osservare nel *Pañcatantra* (*Cinque libri*) e nelle sue numerose recensioni, rielaborazioni e traduzioni in persiano, arabo, ecc. Il *Pañcatantra* è stato scritto, letteralmente, *ad usum Delphini*, e cioè come testo per l'educazione di giovani principi che dovevano imparare l'arte del governo e la saggezza della vita; il che però non ha impedito il successivo inserimento nel libro di favole di altro carattere e persino di fiabe.

L'ultimo genere che ci resta da descrivere, il dramma, appartiene solo in parte alla poesia d'arte, o meglio vi appartiene unicamente grazie alle strofe (destinate al canto e scritte in stile *kāvya*) che vi sono incluse. Quando parlano le donne o personaggi di basso ceto, il dialogo vero e proprio è composto in frasi molto semplici di idiomi medioindiani. Solo gli dei, i re, i brahmani e, significativamente, le etere colte parlano sanscrito. Anche la chiara origine pracrita della terminologia drammaturgica dimostra che il dramma proviene dal mimo popolare indiano da cui ha tratto il personaggio comico dell'« oltraggiatore » (*vidūṣaka*).

Altre teorie sulla nascita del dramma indiano e sulla sua derivazione dagli inni vedici dialogati non hanno giustamente trovato credito; né è piú fondata l'ipotesi che il dramma indiano sia stato influenzato da quello greco. L'unico elemento che si può portare a sostegno di questa tesi è la pura e semplice possibilità cronologica che, sviluppatosi pienamente solo nei primi secoli dopo Cristo, esso abbia subito l'influsso dell'arte greca durante il periodo dei regni indo-greci. Ma si tratta unicamente di una possibilità, né esistono prove che gli indiani abbiano conosciuto il dramma greco; l'ipotesi che il dramma indiano derivi dall'antico mimo popolare sembra la piú attendibile. In ogni caso va sottolineato lo scarso contenuto drammatico (in senso occidentale) dei testi teatrali indiani, tra i quali non si trovano tragedie — a parte un'opera antichissima — e che sarebbe piú giusto definire, secondo la nostra terminologia, « libretti » (al pari dei drammi cinesi) visto che il canto, la musica strumentale, la danza e la pantomima vi svolgono una funzione non meno importante che nel mimo. La parola « attore » (*naṭa*) è un derivato della radice *nart* (« danzare »). Lo spettacolo indiano si svolge davanti a un sipario: non esistono quinte né elementi scenografici, cui si allude in genere con la mimica. Ai nostri occhi i dieci tipi di spettacoli (*rūpaka*) si distinguono l'uno dall'altro solo per contrassegni esteriori: a esempio, l'eroe del *nāṭaka* è sempre di condizione sociale piú elevata di quello del *prakaraṇa*. Anche il numero degli atti entra nella classificazione. Un celebre esempio di *prakaraṇa* è *Il carrettino di terracotta* (*Mṛicchakaṭikā*) di Śūdraka. Per gli indiani, *Śakuntalā* (un *nāṭaka* che affascina anche lo spettatore occidentale) è l'opera piú bella di tutta la loro letteratura drammatica.

L'età moderna

L'India è stata piú volte conquistata da popoli provenienti da nord-ovest (greci, sachi, kusāna e unni bianchi), ma la sua letteratura non tradisce influssi di questi popoli, e ne è rimasta invariata la struttura. Anzi, gli invasori stranieri sono stati sempre gradatamente assimilati sul piano etnico e culturale fino a diventare indiani a tutti gli effetti. L'unica corrente culturale che si sia dimostrata abbastanza forte per imporsi in India è stata quella dell'Islam che vi fece irruzione dopo il mille e riuscí a condurvi un'esistenza appartata inserendosi come un corpo estraneo, come un'isola, nel grande fiume della cultura e della letteratura induiste. Gran parte della letteratura islamica in India è stata scritta in persiano; solo sotto gli imperatori mongoli, e cioè a partire dal XVI secolo, si sviluppò in urdu, una lingua letteraria musulmana neoindiana impregnata di numerosi elementi arabo-persiani.

Molto piú carico di conseguenze del circoscritto influsso islamico fu invece lo sbarco che nel 1498 Vasco da Gama effettuò nell'India meridionale. La dominazione europea e la conseguente contaminazione culturale esercitarono sulla cultura sanscrita, specie a partire dal secolo XIX, una pericolosa azione disgregatrice. Dall'800, infatti, grandi poeti neoindiani come Rabīndranāth Tagore (1861-1941), hanno cominciato a pubblicare le loro opere contemporaneamente anche in inglese, mentre oggi alcuni romanzieri, come il famoso scrittore Munshi Prem Chand (1880-1936), sviluppano una critica sociale di tipo occidentale (cosa assolutamente inaudita nell'antica letteratura indiana). Non è possibile prevedere i frutti che questa nuova fase (che segna innanzitutto una netta rottura con il passato) produrrà nel mondo indiano moderno, ormai in pieno sviluppo; né prevedere se e quanto dell'antico patrimonio tradizionale e delle sue energie culturali verrà conservato.

Helmut Hoffmann

LETTERATURA ZINGARA

Gli zingari (zigani, gitani) sono un popolo nomade, che vive solo tra i popoli civili, ed è sparso in tutti i continenti. Etnicamente affini agli abitanti preariani dell'India, gli zingari, grazie alla lunga convivenza con le popolazioni ariane che vi immigrarono intorno al 1750 a.C., parlano oggi una lingua indogermanica che può essere ricondotta in parte al sanscrito e in parte a dialetti dell'India nord-occidentale. I vocaboli di altra origine che vi si trovano ci permettono di ricostruire la via percorsa dai loro antenati nelle varie migrazioni: Armenia, Persia, Asia Minore, Europa sud-orientale e Nordafrica. La comparsa degli zingari a Creta e in Romania viene annunciata per la prima volta in documenti dell'inizio del secolo XIV; nell'Europa centrale e occidentale le prime notizie della loro « turbolenta » irruzione risalgono all'inizio del '400.

Gli zingari rifiutano istintivamente tutto ciò che contrasta con la loro natura, e sono rimasti fedeli a sé stessi nonostante i tentativi compiuti dai popoli ospiti per renderli sedentari, tentativi cui si sono accompagnate feroci persecuzioni. L'elevato indice di natalità, il severo codice dei costumi e il geloso rispetto delle proprie leggi, hanno contribuito fino a oggi a conservare negli zingari il sentimento della loro estraneità rispetto agli altri popoli e a fare di essi un organismo autonomo. Il tentativo di genocidio di cui sono stati fatti segno da parte del regime nazista non è riuscito a distruggerli come popolo.

I « parlatori » e i capi spirituali, al pari delle *phuri dai* — le vecchie donne — vegliano sempre sulla purezza della nuova generazione che non deve cadere sotto l'influsso di culture straniere. Al sentimento di netto distacco dai popoli ospiti gli zingari stanno tuttavia sostituendo l'aspirazione a essere considerati come cittadini a pieni diritti dei paesi in cui vivono. Questa richiesta è stata avanzata per la prima volta dopo la seconda guerra mondiale. Alcuni zingari di idee piú indipendenti si stanno d'altronde staccando dall'isolamento della loro tribú e rompendo il tabú del segreto hanno cominciato a dedicarsi — con l'aiuto di studiosi del popolo ospite — all'attività letteraria.

Tradizione orale

Tutta la letteratura degli zingari in lingua zingara è affidata alla tradizione orale, sebbene dal 1422 in poi qualche cosa sia stato trascritto

da letterati non appartenenti a questo popolo. Non ci è pervenuto il nome di nessun poeta. Ogni membro della tribú conosce, in modo piú o meno esauriente, il patrimonio di racconti e di canti che da secoli viene continuamente rinnovato e conservato da narratori e «cantori» di talento.

Questo fondo anonimo di poesia è costituito esclusivamente da fiabe, storielle, canti, formule magiche, proverbi e lamenti improvvisati, soprattutto lamenti funebri. Si può considerare come letteratura zingara solo ciò che si è riusciti a fissare per iscritto dopo averlo ascoltato da zingari nella loro lingua. Non ne fanno parte le poesie, la narrativa e le opere di teatro in lingue europee che presentano, romanticizzandolo, l'ambiente zingaresco. È raro che un artista straniero riesca ad avvicinarsi a questo mondo. Un'eccezione rappresentano il pittore tedesco Otto Pankok e lo scrittore austriaco Alexander Sacher-Masoch (n. 1901) che hanno colto, nelle loro opere, aspetti autentici della vita zingaresca. Lo zingaro Matéo Maximoff, cui ha arriso un notevole successo letterario, scrive i suoi romanzi in francese facendosi aiutare da un collaboratore francese. La lingua zingara è ancora e sempre tabú.

La poesia zingara è dunque unicamente rivolta agli zingari, e per valutarla dobbiamo servirci di criteri diversi da quelli normalmente usati per giudicare le letterature d'arte europee. Bisogna lasciarsi afferrare dalla lingua e comprenderla a fondo. Poiché la recitazione è basata su particolari intonazioni fonetiche, espressioni mimiche e gesti, la parola viva, parlata, è tutto. Ogni membro della tribú dispone di un comune patrimonio di cognizioni e di tecniche, e solo la qualità della resa artistica e dell'espressione linguistica fanno emergere l'*élite*, di cui viene tacitamente ammessa la superiorità. Questo comune e vivo patrimonio di poesia (e musica) popolare contribuisce alla coesione degli zingari non meno della loro organizzazione tribale, delle usanze legali e della comunanza della loro sorte. Ogni zingaro sente, pensa e agisce nella comunità.

Dopo la comparsa di *Stimmen der Völker in Liedern* di Herder tutti i popoli europei hanno iniziato a raccogliere fiabe, leggende, canti popolari e altre tradizioni, per trasmetterle al mondo contemporaneo e ai posteri. Ma non si è tenuto conto della voce degli zingari, perché nessun cittadino «onesto» voleva avere a che fare con questa «gentaglia», alla quale non attribuiva d'altronde la minima capacità di fornire prestazioni spirituali di qualsiasi genere. Solo i glottologi s'interessarono agli zingari dopo la scoperta, avvenuta verso la fine del secolo XVIII, dell'affinità della loro lingua col sanscrito. Fino al secolo XX i testi disponibili vennero studiati per stabilire se, e fino a che punto, questa lingua potesse essere inquadrata nel gruppo indogermanico. Poca attenzione venne invece tributata al materiale di questi testi, e ciò a dispetto del loro altissimo interesse dal punto di vista dello studio della mitologia, allora in pieno sviluppo. Fino a oggi non è ancora stata compiuta una sistematica ricerca comparata sulle fiabe degli zingari, nonostante l'esistenza di periodici come il *Journal of the Gipsy Lore Society* (fondato nel 1888), della pubblicazione di una raccolta di testi (a cura di Aichele e Block), nella serie diretta da Eugen Diederich, *Fiabe della letteratura mondiale* (*Märchen der Weltliteratur*), nonché di raccolte anche piú importanti come quelle di Francis Hindes Groome (1899), di John Sampson (1933), di Dora E. Yates (1948), di C. Herman Tillhagen (*Taikon racconta*, 1948, e *Zanko*, 1959, tratti dall'archivio zingaro del padre domenicano Chatard).

Quando un popolo impedisce che i prodotti della propria cultura vengano fissati per iscritto, dimostra di voler continuare a vivere nell'isolamento, a un superato livello di sviluppo civile. In effetti gli zingari difendono gelosamente le loro forme di vita, e le tengono al riparo da ogni influsso esterno. Definire un simile atteggiamento come conseguenza di un complesso di inferiorità non avrebbe senso; infatti, come tutti i popoli isolati, anche gli zingari si definiscono «uomini» (*rom*), in opposizione a tutti gli stranieri che per essi sono «barbari» (*gadže*). L'isolamento impedisce loro di sentirsi stimolati a confrontarsi con altri. Inoltre, essi legano in genere soltanto con i ceti illetterati delle popolazioni che li ospitano, di cui per lo piú padroneggiano la lingua (hanno uno spiccato talento linguistico), assimilandone alcuni elementi narrativi e incorporandoli nel proprio patrimonio. Poiché, a eccezione dell'Estremo Oriente, gli zingari vivono in tutti i paesi civili del mondo, questi prestiti culturali sono assai frequenti e anche complessi. Per lo studioso di novellistica comparata è perciò assai difficile distinguere gli elementi autenticamente zingari da quelli provenienti da fiabe armene, persiane, mediorientali, greche, romene, ungheresi e di altri paesi. Gli zingari hanno sviluppato una grande capacità di assimilare sia esteriormente sia interiormente il patrimonio culturale degli altri popoli, e ciò fin da quando i loro antenati abbandonarono l'India.

Modi narrativi

Gli zingari non scrivono le loro formule magiche perché temono che, cadendo eventualmente in mano a estranei, il loro misterioso potere andrebbe perduto; ma anche tutte le altre forme della loro poesia possono essere unicamente ascoltate e non lette. Il momento piú favorevole per trascrivere ciò che si è udito è quello immediatamente successivo al racconto, quando si è già fuori dalla portata del narratore (cosí hanno fatto appunto i piú recenti studiosi di cose zingare, come Herman Tillhagen e padre Chatard); dopo qualche tempo si torna a pregare il narratore di cantare o narrare nuovamente lo stesso canto o racconto e si confronta cosí il manoscritto, correggendo le sue eventuali discrepanze col testo orale. Solo in questo modo è possibile riprodurre il testo originario quasi integralmente senza perdere la cinetica e la dinamica della parola detta e non scritta. Né i dischi né le riprese cinematografiche — anche se ottime — possono sostituire l'esperienza dell'ascolto *in loco*, anche perché in questi casi sia i narratori sia gli ascoltatori «recitano», e si perdono perciò tutte le imponderabili sfumature che altrimenti animano l'esecuzione e il gioco della mimica.

Gli aspetti psicologici di un racconto possono essere ricostruiti nel ricordo solo se si è vissuta in precedenza l'esperienza dell'esecuzione orale. L'atmosfera e lo sfondo della poesia zingara sono importanti tanto quanto il testo nudo e riprodotto con precisione scientifica, che è sempre e soltanto uno scheletro. L'esecuzione degli zingari si

fonda su una complessa tecnica rappresentativa in cui hanno una funzione l'accento, la mimica e il movimento del corpo. Il frequente cambiamento dei tempi verbali è un portato dell'intensa partecipazione interiore ai fatti narrati. Di efficacia immediata è sempre il ricorso al discorso diretto, poiché il narratore si identifica con l'eroe. La lontananza di una persona, l'ampiezza di un paesaggio o la durata di un evento vengono espresse con monotoni suoni di voce e con il prolungamento delle vocali, come accade a esempio nel termine *du-u-ur* (lontano) o anche con reiterate ripetizioni della parola (*dur, dur, dur...*).

I passi che esprimono stanchezza, ira, lotta e dubbio si rispecchiano nei volti degli ascoltatori che partecipano fisicamente e psichicamente alle avventure degli eroi e non si vergognano di sfogare liberamente i loro sentimenti piangendo o ridendo. Per incatenare in ogni momento la tensione degli ascoltatori il narratore ripete con ritmica successione la descrizione di un pericolo incombente o di gesta eroiche. Se egli si accorge che il racconto ha destato commozione, adorna l'azione appena narrata di invenzioni proprie. Per farlo, non ha che da attingere all'inesauribile patrimonio narrativo, che gli fornirà un abbondante materiale da inserire nel racconto. Tra narratore e ascoltatore si instaura quindi un costante rapporto di azione reciproca; nessuno dei due è consapevole di essere ormai trasportato in un mondo fantastico e sognato, nel quale non vi è vecchiaia né morte eterna, tutto è soggetto a una chimerica giustizia e corre verso un lieto fine. Può anche accadere che un buon narratore inventi egli stesso una nuova fiaba.

Specie nelle lunghe notti delle veglie funebri si usa offrire al morto, prima che venga seppellito, storie, giochi e scherzi di ogni tipo. Mentre per noi la presenza di un morto è un invito al silenzio e alla meditazione, per gli zingari è un incitamento a una sfrenata e rumorosa allegria notturna.

In queste occasioni si manifesta tutta la grande ricchezza e varietà di forme del patrimonio letterario di cui lo zingaro dispone. Se si volesse tentare di trascrivere sul posto i racconti e i canti eseguiti in tali feste si urterebbe contro una resistenza accanita. Il rispetto per la rigida, anche se non scritta, legge zingara vieta all'ospite di comportarsi da estraneo. Qualsiasi infrazione offenderebbe profondamente gli zingari, che in queste feste si sentono spiritualmente trasportati in un mondo diverso, nella dimensione dei loro sogni, dimensione in cui sono certi di poter entrare concretamente una volta lasciata questa transitoria vita terrena. Attorno ai fuochi del campo, sotto le stelle, nella tenda oppure nei carri, gli zingari non si stancano mai di ascoltare i loro racconti. Il narratore si rifiuta di raccontare storielle in cui ricorrano fatti o espressioni crude e grossolane, alla presenza di bambini, e quando la narrazione tocca aspetti scurrili le fanciulle non sposate sono tenute a ritirarsi pudicamente. Negli incontri annuali o in occasione di altre festività, accanto ai soliti racconti vengono narrati e ornati di particolari interessanti gli episodi piú divertenti della vita di familiari e amici. Ciò avviene con la massima spontaneità, senza pretese di effetti particolari e nel variopinto linguaggio che è proprio degli zingari.

Per vocazione lo zingaro è un tipo socievole. Nei suoi rapporti con il prossimo egli non conosce le confidenze riservate. I suoi divertimenti

sono sempre molto rumorosi. È raro che le donne assumano il ruolo di narratrici; a loro sono riservati il canto e soprattutto la formula magica. Accade invece assai spesso che, durante il racconto, una donna sia chiamata dal marito a testimoniare sulla veridicità di quanto egli narra. A volte può avvenire che qualche giovane membro della tribú tacci di menzogna le favole di qualche fantasioso compagno.

La fiaba

Nel mondo fuori del tempo e dello spazio delle fiabe zingare, in cui non esistono nessi causali ma unicamente magici, le eventuali contraddizioni non hanno peso. Lo zingaro non sente l'esigenza di spiegare razionalmente le cose. Ai racconti egli presta una fede cieca, non sfiorata da dubbio; questa fede irrazionale gli è spontanea, cosí come spontaneo è in lui il ricorso alla ragione quando occorre risolvere i problemi della vita pratica; la sua immagine del mondo è priva di fratture.

Nelle fiabe una parte importante è riservata ai mostri, ai maghi e alle fate buone o cattive. Il mezzodí è il momento della siesta per i demoni, e in quest'ora l'eroe tenta di sconfiggerli con l'astuzia. Gli zingari chiamano *urmen* le loro fate. La prima di queste novantanove belle fanciulle, che vivono in un palazzo d'oro e d'argento situato in una solitaria gola di montagna, è Matuya. Compaiono figure analoghe alle Moire greche, alle Parche romane e alle Norne germaniche: sono gli *Ursitory* — esseri maschili a differenza delle fate del destino — che tre giorni dopo la nascita di ogni bambino zingaro decidono di comune accordo la sorte ineluttabile del nuovo nato. Il già citato Matéo Maximoff ha scritto un romanzo su questo tema (*Gli Ursitory*).

Anche il vampiro, il lupo mannaro (*durkhalo*), il diavolo (*beng* oppure *drak*) e i demoni dei morti (*mulo*) aleggiano continuamente nelle favole degli zingari. Un uomo può, anche da vivo, cadere misteriosamente sotto l'influsso di un vampiro, e rimane perciò segnato e temuto per sempre, anche dopo la morte. Il suo cadavere verrà sottoposto a particolari procedure. Per impedire il ritorno del suo spettro esso verrà trafitto con uno spiedo oppure ricoperto di rovi spinosi. Nelle fiabe degli zingari compare anche il motivo della Leonora.

Non di rado i racconti parlano di uomini che, pur mantenendo le loro caratteristiche, si trasformano in animali. Reciprocamente, le cose inanimate spesso si umanizzano; lo sputo parla, le pietre discorrono, le perle piangono, le rose ridono. Coloro che hanno subito un incantesimo possono ritornare alla condizione originaria solo dopo aver fatto un salto mortale. Un eroe tagliato a pezzi torna sano e vegeto se viene asperso con acqua di vita; in tal caso si sveglierà dicendo: « Ah, ho dormito ». Un uomo può essere privato della vita se gli vengono asportati i reni e richiamato in vita se gli vengono dati da bere i reni trafugati. Come nelle fiabe di altri popoli, l'eroe è spesso tenuto a riportare da altri mondi oggetti richiesti; per farlo deve sottoporsi a numerose prove, affrontare dure battaglie e spesso attraversare interi paesi onde raggiungere, agli estremi confini del mondo, l'oggetto desiderato. Durante questi viaggi gli vengono impartiti saggi consigli.

Spesso i fratelli maggiori tentano per primi, e senza successo, finché il piú giovane riesce finalmente a portare a termine l'impresa. A volte intervengono falsi consiglieri (per lo piú uomini in sembianze di animali) che spingono l'eroe in situazioni difficili e pericolose.

In molte fiabe prima di partire per il suo viaggio l'eroe sceglie nella scuderia del padre il cavallo meno appariscente, ma in realtà dotato di forze magiche, che lo porterà alla velocità del vento fino ai confini estremi del mondo, sulla luna o su altre stelle. Ai confini della terra, che gli zingari ritengono situati a occidente, l'eroe scenderà, attraverso una stretta gola, nell'altro mondo, nel mondo dell'aldilà. In altre fiabe basta che egli tocchi la penna dell'« uccello parlante » — il corvo — o il crine di un cavallo incantato, ricevuti da una fata buona, perché l'uccello e il destriero accorrano a liberarlo da un pericolo. Spesso l'eroe deve ricordare a memoria le parole di una formula magica che può salvarlo da sicura morte o rovina; la contravvenzione all'obbligo del silenzio che grava su di lui come condizione per distruggere un misterioso incantesimo viene punita con la pietrificazione. Anche un'intensa concentrazione spirituale può talvolta provocare miracoli.

In qualche caso l'eroe deve compiere tre azioni (a esempio: sciogliere tre indovinelli, sottostare a tre prove) per potersi portare a casa come sposa la figlia dell'imperatore oppure per sottrarsi al potere di un gigante, di una strega o di un drago. Altre volte lo spirito maligno perde ogni suo potere all'invocazione degli antenati. Cercare una giumenta scomparsa, ritrovare un anello o una veste da sposa in fondo al mare, costruire una gabbia d'oro con un uccello d'oro: ecco alcune tra le imprese tipiche cui l'eroe viene sottoposto. Un esempio di simili gesta ci è offerto da una fiaba in cui, su incarico di un imperatore, l'eroe riesce a impadronirsi astutamente della veste nuziale di una fata corteggiata dall'imperatore stesso, fata che alla fine sposerà lasciando con un palmo di naso l'ingannato e insensato sovrano.

Il serpente (*o sap*) e il drago (*o zmeo*), sono figure tipiche delle fiabe zingaresche. Si racconta, a esempio, di un serpente che non riuscendo a inghiottire un cervo a causa delle sue corna lunghe e aggrovigliate se lo tenne nove anni nella faringe, pur continuando egualmente a parlare.

Le uccisioni di animali ribelli che deridono il loro sorvegliante, o di demoni in sembianze di animali vaganti in terreno proibito, suscitano ricordi di fiabe indiane. Nella scurrile fiaba dello stallone e delle due cavalle (fiaba che ho personalmente udito raccontare da zingari di Romania), il cavallo monta, su terreno proibito, ora l'una ora l'altra giumenta. In questo caso lo stallone non viene ucciso ma il cadí dovrà scegliere una punizione.

Nelle fiabe zingare la *conceptio magica* si compie mediante una mela. Frequente è anche il motivo della fanciulla che viene fecondata durante un sonno incantato simile alla morte.

Nei simboli numerici degli zingari compaiono il 3, il 9 e il 40; spesso un particolare significato hanno anche il 7 e il 12. La coincidenza di alcune fiabe originariamente zigane con fiabe romene, ungheresi e mediorientali tradisce la presenza di prestiti. Sebbene gli zingari non abbiano mai avuto capi, a memoria d'uomo, le loro fiabe iniziano disinvoltamente con la formula: « C'era una volta un re... in un grande paese lontano... molto, molto tempo fa... ». Con le loro corti splendenti di diamanti, d'oro e d'argento, i re devono aver fortemente impressionato l'immaginazione degli antenati zingari (che videro i palazzi dei principi indiani, persiani, turchi e bizantini) e, nelle novelle, dimostrano verso i loro sudditi dignità, severità e giustizia. Non compare mai una regina regnante. L'eroe per lo piú è figlio di un re e cerca di conquistare la figlia di un altro re che riesce a ottenere solo combattendo. In questa impresa non riescono soltanto i personaggi che vantano nobili origini o decantano la propria forza e le proprie qualità; qualche volta a portarla a termine è un figlio del popolo cui nessuno avrebbe mai attribuito doti eroiche. Costui viene sempre rappresentato come un giovane leale che mantiene le sue promesse, molto legato alla famiglia e compassionevole verso tutti gli oppressi.

Nelle fiabe il corteggiamento e la conquista della sposa hanno sempre una parte importante. Il giovane zingaro che ascolta il narratore si identifica con l'eroe e si sente autore delle nobili gesta in favore della dama corteggiata, mentre la ragazza si identifica con quest'ultima. L'identificazione favorisce lo sviluppo di una coscienza tribale e stimola l'orgoglio comunitario. Tutti gli zingari hanno una morale sana. La vera umanità, anche quando si accompagna a una spontanea crudeltà, viene sempre esaltata, il che rafforza la fede dell'ascoltatore nel trionfo del bene (che per gli zingari consiste nel non contravvenire agli usi e ai costumi e nel rispettare l'onore di una creatura umana).

Molti costumi degli zingari si possono ricostruire partendo dalla loro poesia. Da questa sappiamo, a esempio, che la ragazza deve giungere pura al matrimonio e che perciò è severamente sorvegliata a partire dal suo ingresso nella pubertà. Quando contravviene a tale costume la ragazza è considerata preda di spiriti malvagi. Se, dopo nove mesi dal matrimonio, non ha avuto un figlio, corre il rischio del ripudio o addirittura della morte. In omaggio ai severi costumi familiari, nelle fiabe non si narra mai di un fanciullo che disprezzi i propri genitori.

Leggende, storielle, canti

Oltre alle fiabe che abbiamo descritto, nel patrimonio narrativo degli zingari incontriamo anche racconti eziologici che rispondono a questioni come la nascita del mondo e l'origine del popolo zingaro, e spiegano perché gli zingari debbano vagare senza sosta e siano destinati a essere dovunque perseguitati e a non possedere mai un tempio proprio. Questi racconti hanno spesso contenuti mistici; piú che fiabe devono essere definite leggende, specie quelle in cui si intrecciano elementi biblici. Durante le loro peregrinazioni gli zingari entrarono in contatto con il cristianesimo delle origini soprattutto nell'Asia Minore e nell'Europa sud-orientale, dove conobbero e assorbirono anche le dottrine della setta dualistico-manichea dei bogomili, diffusa nei Balcani.

Poiché queste leggende nominano spesso luoghi e personaggi conosciuti, è facile individuarne l'origine. A esempio, una leggenda originaria della Spagna narra della cacciata degli zingari dall'Egitto; un'altra, originaria della Russia, racconta di un faraone che annega nel mar Nero con tutto il suo seguito a eccezione di un giovane e di una fanciulla

che diverranno i capostipiti del popolo zingaro. Secondo una leggenda piú diffusa, l'antico re degli zingari, annegato durante la traversata di un grande mare nel viaggio verso occidente, ritornerà un giorno a edificare il regno zingaro.

Vi sono storie che rappresentano varianti diverse di uno stesso mito. Una di esse, a esempio, racconta come gli zingari abbiano ceduto la chiesa di pietra donata a loro da Dio in cambio di una chiesa di formaggio, e, avendola mangiata, siano poi rimasti, fino a oggi, senza un tempio. Nella seconda versione si parla di una maledizione che gli zingari si sarebbero attirata per aver rubato i chiodi della croce di Gesú e per aver rifiutato ospitalità alla madre di Dio quando questa chiese loro aiuto e protezione. Nel medioevo gli zingari si basarono su tale leggenda per spiegare la loro comparsa in Europa dicendo appunto che avevano deciso di compiere un pellegrinaggio penitenziale a Roma.

Un genere narrativo in cui lo zingaro si sente pienamente a proprio agio è quello della storiella e dello scherzo illustranti eventi della vita quotidiana con un accentuato senso comico. Qui per ordinare gli avvenimenti non si ricorre piú alla fantasia ma al raziocinio, anche se ciò non esclude che qua e là compaiano scene fiabesche ed eventi miracolosi. Nelle storielle lo zingaro si prende spesso la rivincita, cosí rara e difficile nella vita reale, su chi, non zingaro, lo deride, riversa il proprio segreto rancore contro il popolo ospite, e reagisce a tutte le umiliazioni sofferte con un'innocua vendetta « letteraria » presentandosi come socialmente ed economicamente superiore al *gadžo* che viene battuto in acutezza, vivacità, prontezza di parola e senso dell'umorismo.

Lo zingaro prova la massima soddisfazione quando riesce a gettare il ridicolo su contadini, sacerdoti e commercianti e a mettere nel sacco proprio chi lo voleva abbindolare. Molte storielle narrano quindi di furti che costituiscono la principale arma di cui lo zingaro si serve per gabbare gli altri (la raccolta compilata da Friedrich S. Krauss, *Humour zingaresco — Zigeunerhumor* —, reca esempi di omeriche burle). Tipiche prove dello *humour* zingaresco sono a esempio la capacità di rubare un bue sotto il naso del contadino o di far sparire un pope dalla chiesa stessa. Con particolare soddisfazione si prende in giro « lo stupido spirito di gregge » dei *gadže*. I personaggi dello zingaro finto tonto o pazzo (*denilo*) che ricorrono in queste storielle conquistano il cuore degli ascoltatori. Un motivo prediletto è quello dello zingaro povero, che possiede solo un grano di frumento e riesce a farsi ricco mediante ripetuti scambi con beni sempre piú preziosi. Spesso in queste burle il diavolo (*beng*) che compie le sue abili e astute truffe ai danni del buon Dio, di sacerdoti o anche di semplici uomini, viene infine privato del suo bottino. Frequente è la comparsa, nelle vesti di pellegrini, del buon Dio e dell'apostolo Pietro, al quale viene affidata la funzione di consigliere. Storielle di animali sono abbastanza rare e anche gli animali prediletti dagli zingari, il riccio e il porco, non compaiono in questo genere di racconti.

Mentre una fiaba zingara è traducibile, i canti — almeno quelli autenticamente zingari — non si possono trasferire in altre lingue. Bisogna sentirli tra gli zingari e li si può capire solo conoscendo la loro vita; le traduzioni letterali ne sciuperebbero tutto il senso, mentre

Buddha. *Ceramica di alta epoca Ming. Milano, Coll. Eskenasi.*

le traduzioni libere, che qualcuno ha tentato, trasformano gli originali in strutture d'arte assolutamente irriconoscibili sotto il paludamento della rima e dei metri europei.

I canti zingari sono creazioni liriche di tipo assolutamente particolare. Ancor oggi essi nascono all'improvviso, in modo estemporaneo, e assumono poi a poco a poco una forma piú stabile senza mai perdere la loro capacità di commuovere gli ascoltatori durante l'esecuzione. Presso zingari di Romania ho udito un canto identico a quello che Barbu Constantinescu riporta nella sua raccolta:

Su un verde prato si celebrano le nozze zingare,
mi si chiama a danzare,
ma non posso. Mia madre mi dice: non andare,
tuo marito ti vede,
ti farà a pezzi
e getterà i tuoi brandelli ai cani...
e io non ci sono andata.

I canti descrivono anche scene familiari ed esperienze d'amore molto intime e personali. In una di queste canzoni un giovane dice di aver perduto un anello e chiede a una ragazza di aiutarlo nella ricerca solo per poterla accarezzare. Il canto seguente è molto diffuso:

Me ne vado da solo e penso
a quella che volevo amare, ho amato
e, ahimè, ho lasciato.
Ho commesso, lasciandola, una grande sciocchezza.
Amavo una bella zingara,
ma ho lasciato la giovane e, ahimè!
ne ho preso una vecchia e brutta.

Nella lirica ricorrono sempre quattro particolari motivi: amore ardente, nostalgia della primavera, passione per la vita nomade e bisogno di compagnia, di rapporti con il prossimo. Lo zingaro infatti ha paura della solitudine, e il tempo in cui soffre di piú è l'inverno. I suoi canti esprimono l'anima di un popolo che non si lamenta mai del proprio destino e che è estraneo a ogni speculazione filosofica. Martha Adler, che ha conosciuto bene l'ambiente zigano per aver sposato uno zingaro, ha pubblicato un canto d'occasione, di quelli che possono nascere estemporaneamente, per lo stato d'animo di un momento. In un accesso di rabbia, una zingara afferra il suo tamburello e canta:

Io ti picchio, o mio tamburello,
io mi lancio nella danza,
io ti picchio, forte, forte, forte,
perché sono tanto, tanto triste.

I lamenti funebri delle donne sono tra le piú belle creazioni letterarie degli zingari. Ogni madre, ogni sposa, ogni figlia si improvvisa poetessa di fronte al cadavere della persona amata: sono sfoghi affettivi in cui non vi è posto per l'affettazione o per il rispetto umano. La donna colpita dal lutto si paragona a un uccello che canta la morte di una creatura amata, lamenta di dover proseguire da sola la vita nomade e giura che la pietra sarà d'ora innanzi il suo cuscino. Questi lamenti non vengono propriamente cantati ma recitati con una cantilena nasale ricca di toni lunghi e lamentosi.

Fanno parte del patrimonio di poesia popolare tramandata dagli zingari anche le formule magiche, di dieci o dodici versi, che mirano a scongiurare incendi, malattie e disgrazie o a esercitare incantesimi d'amore. Queste formule, appena mormorate e gelosamente tenute segrete, ricordano, nella forma, gli incantesimi che troviamo alle origini di alcune letterature europee.

Dato il rapporto simbiotico che hanno instaurato con i popoli dell'Europa sud-orientale, gli zingari hanno conservato molti costumi caduti in disuso tra questi ultimi. Uno di essi è l'incantesimo della pioggia (*paparuda*) che viene cantato da due bambini zingari nudi o coperti di foglie di lattuga, su cui contadine romene versano secchi d'acqua. Spesso, inoltre, musicanti zingari eseguono canti popolari romeni; alcune formule iniziali di questi ultimi (a esempio: « foglioline di cavolo »... « di acetosella »... « di tabacco »...) sono entrate nella letteratura zigana. Tra le poesie assimilate dagli zingari non è raro trovarne alcune che il popolo ospite non ricorda più o conosce soltanto per sentito dire. Numerosi canti balcanici dell'epoca turca sono ancora vivi solo perché vengono cantati dagli zingari. Oltre che portatori di una propria tradizione poetica, essi sono divenuti perciò anche depositari di una parte della tradizione poetico-popolare dei paesi che li ospitano.

Martin Block

LETTERATURA UNGHERESE

Al pari della lingua, la letteratura ungherese occupa un posto a sé nel panorama europeo, e questo destino ha avuto un'influenza decisiva su tutta l'evoluzione del popolo magiaro. Verso la fine del IX secolo, gli ungheresi furono gettati dal capriccio della storia nel circolo quasi chiuso dei popoli europei, e si sono trovati a scegliere fra decadenza o radicale adattamento al ritmo di sviluppo europeo. Il loro re santo Stefano (997-1038) optò per la seconda alternativa e portò il suo popolo al cristianesimo, assicurandogli un posto nel mondo cristiano.

Ben presto il latino divenne la lingua parlata del clero e di larghi strati della nobiltà ungherese, ma nonostante l'inserimento nel processo di sviluppo dell'Occidente cristiano e una storia in parte splendida, che contribuí a legare strettamente il suo destino a quello dei paesi vicini, l'Ungheria non riuscí a riprendersi del tutto dallo svantaggio iniziale.

Gli ungheresi scesero nell'antica arena culturale dell'impero romano come cavalieri nomadi, e si trovarono trascinati in una corsa precipitosa e disordinata, che naturalmente soltanto una minoranza fu in grado di compiere. Si aprí perciò fin dall'inizio un abisso fra il popolo e le classi elevate. Mentre le popolazioni romano-germaniche riuscivano senza eccessiva fatica a rivendicare e imporre l'autorità europea delle loro lingue e delle loro culture, grazie alla preponderanza numerica e alle conquiste storiche, le migliori forze ungheresi si spossavano in una permanente crisi d'adattamento. All'ingenuo, anche se naturale, egoismo dei paesi vicini il carattere ungherese doveva apparire barbaro e arretrato, le loro creazioni spirituali e artistiche « soluzioni di confine » o « valori marginali » rispetto al complesso della cultura europea. Il ritmo della storia d'Europa era troppo rapido per l'Ungheria, nuovi influssi giungevano di continuo, lo sviluppo del paese era inorganico e a sbalzi.

Adattamento o autonomia

L'impossibilità di uno sviluppo graduale, aggravata dalla posizione geografica e dagli eventi, provocò nel popolo ungherese estreme divergenze d'opinione sul proprio ruolo storico, e incertezze nei rapporti con l'Europa. Accanto all'accorato rammarico per la mancanza di alleati e per il pericoloso isolamento, troviamo sprezzante autarchia e orgogliosa solitudine. L'accettazione incondizionata del pensiero eu-

ropeo e l'imitazione della sua cultura si accompagna ancor oggi al desiderio di essere tutto ciò che gli altri non sono, respingendo ogni comunità di nazioni e cadendo fin troppo facilmente nella pura negazione. Queste posizioni unilaterali hanno spesso ispirato creazioni artistiche di grande forza e sincerità, ma sempre di validità relativa. La ricerca di un posto al sole e la difesa del proprio carattere originale rimangono tuttavia i temi fondamentali della letteratura ungherese.

Non meno importante del cristianesimo fu per il popolo ungherese la dominazione turca, che durò dalla riforma all'inizio del XVIII secolo. L'Ungheria era infatti divisa in due: la parte occidentale era incorporata nella monarchia asburgica, di civiltà cattolico-latina e fortemente legata alla tradizione. La parte orientale, mantenuta indipendente nell'interesse della Turchia, di religione prevalentemente protestante, manteneva vivaci scambi soprattutto con Germania, Inghilterra e Olanda, aveva una concezione dello stato patriarcale-democratica, ed era avviata verso l'urbanesimo. Ma appunto questa regione orientale restò fuori dall'orbita dell'Austria, l'unica potenza in grado di far da tramite con la cultura europea. Le differenze formatesi a quell'epoca sono avvertibili ancora oggi. L'Est è rimasto spesso indietro nel processo di civilizzazione, ma con la sua piú calma e matura consapevolezza è riuscito a prevalere, anche in campo letterario, proprio nei momenti difficili.

Dopo la riforma, la lingua ungherese divenne simbolo e vessillo di nazionalità. L'inizio della lotta per l'equiparazione dell'ungherese al tedesco e al latino coincide con la nascita di una letteratura in senso moderno. Questa lotta fu combattuta dapprima contro l'oppressione spirituale, e soltanto piú tardi si trasformò in lotta per l'indipendenza politica. La letteratura ha avuto un ruolo concreto e decisivo nella storia ungherese, come può accadere soltanto nei piccoli paesi: verso la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo è stata l'unico elemento fecondo per la vita politica e intellettuale della nazione, e ancora la letteratura ha incoraggiato la resistenza nazionale in Transilvania nel periodo fra le due guerre mondiali. Non fu un caso che essa raggiunse il suo apice e si mise per la prima volta al passo con la letteratura dell'Europa occidentale all'epoca della rivoluzione del 1848. Grazie ai movimenti sopranazionali — illuminismo e romanticismo — la poesia cominciò a rivolgersi a tutto il popolo, spesso con chiari intenti politici, sociali o religiosi, cessando di essere monopolio di alcuni nobili dilettanti che scrivevano per un ristretto circolo di lettori della loro stessa mentalità. Ciò avvenne con un ritardo di duecento anni a causa della dominazione turca, aggravando ulteriormente il problema del passaggio tra i vari periodi culturali. Analoga conseguenza risultò dal fallimento della rivoluzione del 1848: tutto ciò che la letteratura aveva creato di culturalmente valido bastava appena ad assicurare la sopravvivenza intellettuale del paese. Soltanto alla vigilia della seconda guerra mondiale, la letteratura ungherese toccò un livello che però non poté mantenere dopo il crollo.

Fin dagli inizi della vita letteraria le due tendenze di fondo — e cioè adattamento al ritmo della cultura europea e mantenimento, in casa, della propria autonomia spirituale — si intrecciano. Dapprima è piú palese il processo di adeguamento. L'immenso significato dei nuovi concetti religiosi e i bisogni pratici della Chiesa favorirono la composizione di testi. Nacque cosí, come dappertutto in Europa, la letteratura in lingua latina con le sue forme tradizionali. In Ungheria, stranamente, manca invece ciò che altrove mise in pericolo l'unità della Chiesa: la formazione di sette e il misticismo. Di qui deriva anche la relativamente scarsa produzione in campo filosofico e soprattutto il significato essenzialmente politico dei movimenti collegati al romanticismo tedesco.

Leggende, cronache, prediche

L'ungherese — è stato detto — è « piú vicino alla propria anima dell'occidentale », e appunto per questo ammira la chiarezza logica. L'austera e precisa letteratura della Chiesa, le esperienze dell'antichità — dapprima Roma, poi la cultura formale d'Italia e di Francia — hanno fatto breccia in Ungheria piú rapidamente e piú durevolmente del carattere tedesco, nonostante la grande influenza della Germania in tutti i campi. I documenti in lingua ungherese erano ancora scarsi nel XIII e nel XIV secolo: l'*Orazione funebre* e il *Lamento di Maria*. Ciò dimostra la relativa importanza della lingua a quell'epoca, anche se lo stile molto originale del *Lamento* lascia supporre l'esistenza di una poesia religiosa certo trasmessa oralmente. Le piú importanti leggende ungheresi (in lingua latina) provengono da tre monasteri nei dintorni di Budapest.

Quasi contemporaneamente alla letteratura religiosa ha inizio la serie delle cronache. Non si tratta di semplici elenchi degli avvenimenti piú significativi, ma di vere e proprie descrizioni del periodo preistorico e della prima fase della storia ungherese, scritte con intenti celebrativi della casa regnante. Come gli storici di corte delle prime dinastie reali tedesche, anche i compilatori di queste cronache fanno risalire la genealogia dei regnanti cristiani a origini mitiche. Questo variopinto favoleggiare — che oggi rappresenta l'unica fonte diretta di una mitologia ungherese — acquista col passare del tempo sempre piú carattere profano. Allo stesso modo, le leggende costituiscono l'unico riflesso del periodo cavalleresco occidentale, di cui serbano lo splendore anche se in Ungheria non ne esistevano le intime e complicate premesse. La poesia cavalleresca ebbe una tarda fioritura nei poemi barocchi di Zrínyi. Miklós Zrínyi (1620-1664) « crea » per gli ungheresi la loro epopea eroica, fa rinascere il cavaliere medioevale con il suo *pathos* eroico e moraleggiante. Il pubblico dei lettori era sempre limitato a pochi nobili, e la letteratura « ufficiale » rimaneva quella religiosa, ma il maggior peso assunto della storia favoriva la letteratura profana. Zrínyi è indubbiamente un uomo del suo tempo. Machiavelli ne è il modello politico, e la sua epopea si rifà agli esempi italiani per concezione e impostazione. Ed è tipicamente cavalleresco quando considera la guerra contro i turchi come una crociata, e ritiene compito degli ungheresi accrescere la gloria di Dio. Specificamente ungherese invece è il realismo, cosí raro nell'epica: Zrínyi descrive le battaglie non in maniera convenzionale, ma come esperienza viva.

La cavalleria è un sentimento ungherese. Eroismo e *pathos*, al pari delle loro caricature, vanagloria e retorica, sono congenite al carattere ungherese, facile alla commozione come i popoli latini. Se d'altra parte la letteratura ungherese non sembra conoscere il periodo caval-

leresco, è questo un sintomo del suo isolamento e del suo affrettato sviluppo.

Altrettanto vale per il rinascimento e l'umanesimo: entrambi rispondono al bisogno ungherese di logica e d'indipendenza umana. Tuttavia, a parte gli sforzi di pochi, come Mattia Corvino (1458-1490) con la sua corte brillante e mondana, ed escludendo in campo letterario Pelbárt di Temesvár (1435-1504) o Giano Pannonio (1434-1472), questi grandi moti spirituali diedero frutti soltanto piú tardi. In un primo tempo, la vita culturale rimase nelle mani della Chiesa: solo la riforma segna l'inizio di una cultura originale ungherese. Le tendenze religiose e profane si intrecciano nuovamente, e l'ungherese diventa lingua letteraria e quindi strumento intellettuale. Con la riforma — il cui pensiero fu portato da Wittenberg da studenti dell'Ungheria orientale — ha inizio anche la mediazione culturale tedesca. Viene tradotta integralmente la Bibbia, e la predica è uno dei generi letterari piú diffusi, anche grazie all'opera del principe primate Péter Pázmány (1570-1637), campione della controriforma, che incoraggia la formazione di una prosa originale ungherese. Nel XVI secolo tuttavia la letteratura religiosa si limita a opere edificanti, anche se tipicamente ungheresi per spirito e lingua. I riformatori Bornemissza e Heltai danno un considerevole contributo a una maggiore espressività linguistica.

Lirica profana e prosa religiosa

Con le opere profane di questo periodo comincia la letteratura in senso proprio. In seguito all'invenzione della stampa sorge e si diffonde il racconto in versi, come genere di svago per la piccola borghesia delle città calviniste dell'Ungheria orientale. I temi sono per lo piú gli stessi dei libri popolari tedeschi contemporanei. Questi ultimi però erano riduzioni in prosa di famosi poemi, mentre in Ungheria mancava una prosa narrativa e si ricorse ai versi. Ciò confermerebbe, fra l'altro, l'esistenza di una tradizione orale di canti epici ungheresi. Alla poesia popolare si affianca un altro genere lirico, retaggio di classi sociali piú elevate e che doveva portare interessanti innovazioni: una specie di continuazione borghese degli antichi canti in onore di personaggi illustri e delle loro gesta. Fra questi autori, è particolarmente noto Sebestyén Tinódi (1510?-1556). All'inizio della letteratura profana ungherese sta dunque il verso, ma quando ormai in Europa la prosa si era appropriata degli stessi temi. Comunque, lo sviluppo appena avviato si arrestò durante il XVII secolo a causa delle guerre contro i turchi.

La letteratura religiosa, dopo la restaurazione del cattolicesimo, si esaurí in interminabili dispute teologiche, importanti soltanto dal punto di vista della storia letteraria per aver aumentato notevolmente i mezzi espressivi della lingua ungherese. Il maggiore autore cattolico, il principe primate Pázmány già citato, è per vita e opere un tipico rappresentante del barocco. Scrisse per la prima volta anche trattati scientifici in ungherese, liberando cosí la lingua dalla sua posizione subordinata. Solo in questo periodo comincia a diffondersi la cultura umanistica. Molnár di Szencz (1574-1634) fu il primo che uní all'interesse per la propria lingua una profonda coscienza nazionale. Autore di una traduzione dei Salmi di livello letterario, pubblicò

anche un vocabolario latino-ungherese e una grammatica ungherese. Soltanto verso la fine del XVII secolo, però, i poeti aristocratici si convertirono agli ideali umanistici, come a esempio il conte Haller (1626-1697) e István Gyöngyösi (1624-1704), il popolarissimo poeta della Transilvania. Tuttavia, ancora una volta il processo subí un rallentamento: i gesuiti, che avevano guidato con successo la controriforma, riportarono in auge il latino, preferito dalle classi privilegiate e dai dotti.

Il predominio della letteratura religiosa si protrasse quindi fino al XVIII secolo, anche se le sue risorse spirituali erano esaurite. Già nel XVI secolo, tuttavia, gli autori di eruditi scritti polemici potevano essere anche « cantacronache » in lingua volgare. E Bálint Balassa (1551-1594), che doveva rimanere per secoli il poeta religioso piú originale, introdusse in versi studiati e armoniosi la lirica d'amore, che costituiva un elemento importante della concezione cavalleresca. Il genere fu proseguito da Gyöngyösi. Tipico rappresentante dell'Europa del suo tempo, poeta cortigiano d'occasione con numerose reminiscenze ovidiane, un vastissimo apparato mitologico e la fredda galanteria secentesca, portò con i suoi versi eleganti la lingua ungherese a un livello che soltanto Arany, duecento anni piú tardi, avrebbe superato.

Ultimo rappresentante del barocco letterario è il gesuita Ferencz Faludi (1704-1779): nella sua opera maggiore egli descrive l'ideale cortigiano in versi leggeri, che già preannunciano il rococò, non disdegnando espressioni volutamente tratte dal linguaggio popolare.

Tuttavia il rococò era nel complesso estraneo alla natura ungherese. In particolare offriva scarso incentivo alla giovane letteratura, ancora monopolio della nobiltà e del clero e pervasa di sentimenti cavallereschi e di severo umanesimo. Da segnalare soltanto i semplici canti d'amore di László Amadé (1704-1764) con i loro ritmi vivaci.

La svolta romantica

Al termine del XVIII secolo — povero in campo letterario — la piccola nobiltà guadagna sempre piú terreno contro l'alta nobiltà di lingua francese che sola aveva contatti a livello europeo e aveva introdotto in Ungheria l'illuminismo. Di questa piccola nobiltà è propriamente formato il terzo stato, fino all'affermazione della borghesia — avvenuta però soltanto al termine del XIX secolo. Con il passaggio dall'illuminismo al preromanticismo il terzo stato acquista la forza spirituale necessaria per opporre al latineggiare, troppo europeo e arcaicizzante, un'esigenza di rinnovamento. Ciò significa in primo luogo una nuova consapevolezza del carattere ungherese che fra non molto assumerà forma politica, e che trae nuova linfa dai crescenti contrasti di nazionalità.

Sotto l'influsso dell'illuminismo francese, György Bessenyei (1747-1811), ufficiale della guardia di Maria Teresa, riunì per la prima volta attorno a sé un circolo letterario nel tentativo di portare l'arretrata letteratura ungherese al livello europeo. József Gvadányi (1725-1801) e András Dugonics (1740-1818) ravvivarono il romanzo popolare attingendo a temi romantici e dando espressione al nuovo e piú radicale nazionalismo. La poesia sentimentale, introdotta da Ányos, Kármán,

Dayka e altri, trova una certa validità poetica con Dániel Berzsenyi (1776-1836), il quale però — e ciò conferma l'affrettato trapianto delle nuove idee — esprime le sue romantiche meditazioni in severi versi oraziani.

Comunque tutti questi tentativi ebbero sempre un ruolo marginale. Particolarmente significativo per lo sviluppo della letteratura fu il fatto che doveva essere un nuovo umanesimo estetico a darle il suo vero e definitivo orientamento. In Ungheria, infatti, un periodo neoclassico abbastanza incolore precedette un lungo e molto piú originale periodo romantico. Quest'evoluzione tuttavia trovò il suo coronamento, il vero classicismo ungherese, soltanto dopo il romanticismo, e solo con Arany.

La svolta decisiva fu compiuta dal rinnovatore della lingua Ferenc Kazinczy (1759-1831). Indiscussa autorità per molti anni, egli fondò riviste, tradusse numerose opere della letteratura mondiale e tenne uno scambio di corrispondenza a livello europeo: tutte iniziative che miravano a uno svecchiamento e a una maggiore apertura. Cosí egli presentava reciprocamente i poeti, che vivevano solitari nelle loro tenute, e li aggiornava sulle nuove tendenze letterarie; inoltre si proponeva, sempre attraverso il rinnovamento linguistico, di dimostrare la validità della lingua ungherese e di affinare il gusto letterario. Il suo ideale era di natura puramente estetica: lo « stile eletto » dell'antica Roma. Insieme con i suoi seguaci, fra cui Ferenc Kölcsey, fu l'unico ad ammirare il classicismo tedesco: ma egli vedeva nell'opera di Goethe soltanto ciò che mancava alla letteratura ungherese, cioè una raffinata cultura classica.

Contro il calvinista occidentalizzante Kazinczy si schierarono i nazionalisti, in gran parte cattolici, che consideravano compito della letteratura rafforzare l'ancor debole coscienza nazionale. Essi si unirono dapprima attorno a Sándor Kisfaludy (1772-1844), il quale nelle sue poesie epiche e liriche fonde elementi barocchi con caratteri patriottici e del preromanticismo europeo. In seguito, i nazionalisti fecero capo — con maggiore volontà programmatica — a suo fratello, Károly Kisfaludy (1788-1830), drammaturgo di successo. Vitéz Csokonai (1773-1805), uno dei principali esponenti di questo gruppo, si riallaccia alla tradizione barocca e rococò, e diventa un tardo epigono di Anacreonte. Elementi preromantici e grossolanamente popolari si mescolano nella sua opera, in complesso inorganica, in cui le espressioni spesso volgari contrastano con la grazia dei versi arcaicizzanti.

Anche il dramma *Bánk bán* (1820) di József Katona (1791-1830) si ispira per contenuto e lingua alla tradizione, ma resta al di fuori delle correnti letterarie vive. Infatti, come già si è accennato, il talento ungherese eccelle nella lirica: la prosa e la drammaturgia non hanno raggiunto le stesse altezze. Il significato di Katona, quindi, non sta nello stile o nei caratteri, bensí nell'intensità espressiva e nella rivoluzionaria concezione politica e artistica. Egli pone le sue appassionanti convinzioni al di sopra delle regole formali ed è l'unico vero rappresentante dello « Sturm und Drang » ungherese.

Con Ferenc Kölcsey (1790-1838) — autore fra l'altro dell'inno nazionale magiaro — il romanticismo ungherese compie un progresso decisivo. La lirica di Kölcsey non ha soltanto aspirazioni stilistiche, ma considera per la prima volta la sofferenza dell'uomo nel mondo.

L'ultimo rappresentante del romanticismo è Mihály Vörösmarty (1800-1855), la cui geniale fantasia raggiunge la sfera della conoscenza mitica e irrazionale. Anch'egli vuol vincere con la potenza dell'arte i limiti umani e la nostalgia del passato, ma spesso il suo talento non si lascia dominare e lo trascina nel caos creativo. Le forme a lui piú congeniali sono l'ode e l'epopea, già cosí tipiche del carattere ungherese. Vörösmarty donò all'Ungheria il suo poema nazionale (*La fuga di Zalan*, 1825). Seppure legata nell'aspetto formale a Virgilio, la sua è la poesia di un uomo del suo tempo, indipendente, ispirata non al mondo di Virgilio ma a quello di Ossian.

Con una coscienza nazionale rinvigorita dal romanticismo, l'Ungheria si aprí facilmente ai nuovi ideali francesi di libertà. Sulla scena politica, la guida del movimento di indipendenza è assunta dalla « Giovane Ungheria », che si rifà soprattutto al pensiero di Heine e di Börne. La lotta per l'indipendenza ha dapprima intenti sociali e umanitari piú che politici: in origine è una reazione puramente emotiva contro il doppio dominio degli Asburgo e della nobiltà (servitú della gleba), che viene rapidamente politicizzandosi per un certo radicalismo dei poeti borghesi e per la trascinante eloquenza di Lajos Kossuth (1802-1894). Dopo alterne battaglie contro le truppe russe, chiamate in aiuto dall'Austria, si giunge alla sconfitta del 1849.

Nella catastrofe la letteratura costituisce ancora una volta l'unico punto di raccolta delle forze nazionaliste. Gli scrittori ritornano alle forme classiche: la tradizione letteraria è ora abbastanza forte da poter riempire queste forme con temi attuali. Il maggiore esponente è il poeta Sándor Petöfi (1823-1849).

Il realismo

I tratti piú significativi della poesia patriottica di Petöfi sono l'immediatezza e il carattere popolare. Il suo « realismo lirico » provocò una rivoluzione letteraria. Affine a Byron e Heine, che aprirono il mondo borghese alla lirica, Petöfi non è comunque esattamente classificabile, come ogni vero genio. La sua vicenda poetica coglie l'eterno nell'attimo presente ed è ricca di splendide descrizioni. Il suo breve poema *Janos Vitéz* (1845) fonde elementi fiabeschi e genuino sentimento popolare in maniera ineguagliata; nelle liriche, invece, il carattere popolare rimane un po' artificioso. L'ideale d'indipendenza di Petöfi, perseguito con zelo quasi religioso, non è legato a contingenze politiche né a utopie: libertà e gloria sono per lui un unico ideale.

L'equilibrio raggiunto fra cultura ungherese ed europea fu nuovamente compromesso dopo il 1849, e la continuità letteraria poté essere assicurata soltanto con il ritorno alla tradizione. Ma si perdette tempo prezioso: Petöfi dominò la lirica per mezzo secolo.

La prosa si trovava ancora nella sua prima fase di sviluppo e aveva molta strada da compiere. Miklós Jósika (1794-1865) e Zsigmond Kemény (1814-1875) scrissero romanzi storici alla maniera di Walter Scott. Mór Jókai (1825-1904), la cui fama oltrepassò largamente i confini nazionali, portò il romanzo brillante a un alto livello e riuscí a esprimere l'anima ungherese come pochi prima e dopo di lui. La sua prosa, modellata su Victor Hugo, nutrita d'inesauribile fantasia e con una tra-

ma scevra da ogni problematica, disegnata con evidente realismo ma abbellita da particolari romantico-esotici, ha ancora qualche fascino.

Il vero realismo però fa la sua comparsa soltanto con il mondo disincantato di Kálmán Mikszáth (1847-1910), le cui novelle rispecchiano la molteplicità umana come nel romanzo europeo.

Nel periodo successivo al 1848 la lirica raggiunge un nuovo culmine con l'opera di János Arany (1817-1882). Egli realizza la sintesi tra realismo e senso storico, tra il romanticismo e l'era Petöfi. Arany osa ancora una volta rinnovare l'epica con temi moderni. Il realismo però è limitato in lui ai fenomeni esterni: i processi intimi costituiscono il suo vero interesse. Egli è, in una parola, il classico del romanticismo.

Formalismo e concezioni sociali

Imre Madách (1823-1864) è già per metà «moderno». Il suo poema drammatico piú volte tradotto, *La tragedia dell'uomo* (1861), si basa interamente su premesse europee: Byron, soprattutto Goethe, Herder, Hegel. La poesia di Madách si rivolge all'umanità, non all'Ungheria. Egli sostiene che l'uomo, raggiungendo il piú alto grado di libertà individuale, deve staccarsi dalla massa e accettare i confini fissati dalla natura. La donna — simbolo dell'inestinguibile istinto di conservazione — salva l'uomo dalla libertà suicida del puro intelletto. Il pessimismo già moderno di Madách è dimostrato dal fatto che egli lo esprime in una «tragedia».

La seconda metà del XIX secolo non è stata felice per la letteratura ungherese. Soltanto in alcuni autori, come il lirico János Vajda (1827-1897) con la sua vitalità egocentrica, la sua solitudine, il tormentato erotismo, la fantasia a volte popolata di miti e la paura dell'eternità si rispecchia già l'uomo moderno. Tra i prosatori, Ferenc Herczeg (1863-1954), molto letto anche all'estero, unisce il distacco dei romanzieri francesi alla perfezione stilistica e alla concisione del classicismo. I suoi drammi storici portano il teatro ungherese a un livello europeo. Géza Gárdonyi (1863-1922) riprende la lingua di Arany in una prosa di assoluta purezza e semplicità, ispirata per lo piú alla vita dei villaggi ungheresi.

Soltanto una ristretta cerchia di autori, che scrivono per un'*élite* (Krúdy, Bródy, Szomory) rappresentano in Ungheria l'impressionismo letterario, che cerca nella parola una nuova esperienza personale.

La letteratura del XX secolo comprende le tre generazioni di poeti che collaborarono alla rivista *Nygat* (*Occidente*). La violenta dinamica di Endre Ady (1877-1919) svecchia di colpo la lirica con la stessa efficacia di Petöfi. La fantasia creatrice, la compattezza linguistica, il flusso delle immagini e il radicalismo di Ady abbattono le forme e ricuperano alla lirica la vita di ogni giorno. I suoi temi sono l'amore, il peccato, la morte e la rappresentazione mistica di Dio. Il pessimismo di Ady sul futuro dell'Ungheria è un elemento significativo nella storia spirituale del paese. Degno successore di Ady è Attila József (1905-1937). Il suo tentativo di effettuare una sintesi del pensiero di Marx e di Freud è destinato al fallimento, ma la profonda simpatia per i diseredati, la completa disponibilità al destino e la trascinante capacità espressiva, fanno di lui il poeta del proletariato.

La tendenza umanistica ed esteticamente autonoma viene conclusa da Mihály Babits (1883-1941). In lui si fondono ancora una volta il mondo europeo e quello ungherese. Babits rifiuta la poesia di soli sentimenti e, come Stefan George, si ritira sdegnosamente dal mondo esterno. La prima guerra mondiale tuttavia lo costringe a una professione di umanità e piú tardi anche di nazionalismo. In un'epoca di crescente materialismo egli si sente custode dei valori formali e poetici. Gli sono vicini — pur senza possedere il suo forte legame con la tradizione — i lirici Árpád Tóth (1866-1928) e Gyula Juhász (1883-1937).

La generazione piú giovane si distingue per un rinato interesse a problemi metafisici e religiosi e per lo sforzo, coronato da successo, di risolvere artisticamente il paralizzante contrasto fra individuo e collettività. Queste tensioni sociali sono il tema dominante della letteratura nel periodo fra le due guerre.

Il narratore e drammaturgo Zsigmond Móricz (1879-1942) ha ulteriormente perfezionato la prosa di Mikszáth. I suoi romanzi, che spesso trattano i problemi del matrimonio moderno, sono di solito ambientati in villaggi e piccole città. Il carattere del contadino, pieno di energie tragicamente inutilizzate, vi è delineato con tratti secchi e desolati.

Fra la vasta produzione in prosa del primo dopoguerra è particolarmente importante l'opera degli scrittori della Transilvania. Il violento distacco dalla madrepatria (la Transilvania passò nel 1920 alla Romania) risvegliò istintivamente l'antico desiderio d'indipendenza e affinò l'attenzione ai caratteri nazionali. József Nyírö (1889-1953), Áron Tamási (n. 1897) e Sándor Reményik (1890-1941) hanno creato personaggi popolari indimenticabili.

Il maggiore contributo dell'Ungheria alla letteratura mondiale è costituito da quelle opere che sono riuscite a interpretare le caratteristiche magiare. Quanto piú significativo è il poeta, tanto piú l'uomo ungherese è al centro della sua tematica. Non a caso il carattere ungherese si concretizzò, fin dal tempo della letteratura aristocratica, in personaggi che potevano simbolizzare allo stesso tempo l'uomo comune. Il contadino, anche se appare sulla scena letteraria già con Faludi, viene deliberatamente rappresentato soltanto nel XIX secolo, in maniera profonda e multiforme. Lo sviluppo della borghesia e del proletariato ungheresi fu talmente influenzato dagli analoghi fenomeni occidentali, e avvenne in tale contrasto con la tradizione ungherese, che la letteratura ne fu appena sfiorata.

D'altra parte la letteratura aristocratica — espressione di una classe chiamata alla guida e alla responsabilità — si rifaceva all'antichità romana e all'umanesimo, e nell'epopea e nell'ode elevava l'istintiva consapevolezza di sé a norma per la nazione. Tuttavia proprio nei maggiori rappresentanti di questo genere un senso alacre di vita e di azione si scontrava con un fatalismo e un'indecisione orientali, con effetti che si possono definire romantici. Non per nulla i classici ungheresi ebbero anche un periodo romantico, e spesso ritornarono al classicismo su un piano piú alto come Vörösmarty, Arany e Ady. Petöfi, la stella piú brillante del firmamento poetico ungherese, pur rimanendo nella tradizione aristocratica rifiutò il classicismo.

Predisposizione e premesse storico-culturali avevano fatto maturare la letteratura ungherese in un periodo in cui ormai l'individualismo

tendeva ad aprirsi a esigenze collettive. Per effetto di questa tardiva maturazione il classicismo non poté sviluppare nessuna forza stilisticamente creativa, ma rimase, non solo dal punto di vista artistico ma anche da quello culturale, un'eccezione. Il romanticismo è invece congeniale agli ungheresi, con la loro disposizione alla lirica, il rapporto teso fra l'io e l'universo, la preferenza dell'uomo sull'oggetto, e la sofferta consapevolezza delle proprie contraddizioni. Il romanticismo riceve la sua colorazione tipicamente ungherese — che mette in dubbio la stessa definizione — attraverso un realismo assai poco aristocratico. Questo dà al poema di Zrínyi la sua vivacità, paralizza Vörösmarty e Madách, fa la grandezza di Petöfi, illumina Arany e dà a Ady la sua forza demoniaca. Ai grandi prosatori borghesi — ma anche ai lirici come Dezsö Kosztolányi (1885-1936) — offre l'arma dell'obiettività, dell'umorismo e della satira, e li rende sensibili al dolore del prossimo.

In Ungheria, quindi, si sono affermate tutte le forze letterarie che avevano prodotto le tendenze stilistiche europee. L'Ungheria era diventata maggiorenne. L'influsso delle altre culture non determinerà piú la storia ungherese, ma verrà soltanto accettato come moda. L'individuo, finora in naturale rapporto con la società, aveva prodotto le forme artistiche come espressione della propria originalità, in vista della realizzazione di compiti storici comuni. Ma nello spazio di possibilità artistiche che ora sembravano limitate, gli sfuggiva a poco a poco la libertà creativa. Forze motrici della creazione letteraria divengono sempre piú l'angoscia dell'esistenza spirituale, la solitudine, il senso d'insicurezza e disarmonia. L'individuo aspira alla comprensione degli altri. I suoi nuovi pensieri sono soltanto interpretazioni di se stesso, e non possono perciò piú fondare un'epoca.

Fra le due guerre

Non a caso le correnti letterarie apparse in Ungheria dopo la prima guerra mondiale trovano seguaci, ma non portano piú a un'affermazione artistica della nazione. Le forze migliori si dedicano piuttosto ad assolvere i compiti imposti dall'indipendenza politica e spirituale finalmente raggiunta. La borghesia, sempre debole, è ancor piú legata all'Occidente, cosí a esempio Lajos Zilahy (n. 1891) e Sándor Márai (n. 1900), entrambi stabilitisi poi negli Stati Uniti; la nobiltà dal canto suo non aveva piú capacità creative. Il nucleo centrale della letteratura fra le due guerre è costituito da esponenti di sinistra (Erdélyi, Illyés, Kodolányi, Németh) che propugnano le riforme — riforma agraria, parziale nazionalizzazione, ecc. — e in fondo si richiamano tutti a Petöfi. Essi diventano i portavoce di coloro che lamentano il mancato raggiungimento dell'uguaglianza sociale, analizzano con metodi quasi scientifici le condizioni di vita dei lavoratori dei campi e scuotono con la loro spietata oggettività la coscienza del paese.

Soprattutto Gyula Illyés (n. 1902) riesce a impegnarsi in molteplici attività artistiche e politiche. Grazie al notevole ingegno e alla spiccata tendenza filosofica, può fondere nelle sue poesie e nelle sue opere di narrativa tendenze contrastanti. Anche János Kodolányi (n. 1899), molto legato a Illyés, cerca di rettificare in senso realista l'immagine convenzionale dei contadini ungheresi. Piú complesso e originale è

László Németh (n. 1901), che può essere annoverato fra i romanzieri e i drammaturghi ungheresi piú significativi del XX secolo. La lotta dell'individuo contro l'ambiente ostile è il suo tema preferito, sviluppato con grande realismo nella caratterizzazione dei personaggi. Németh sostiene che soltanto attraverso le riforme sociali l'Ungheria potrà entrare a far parte, come potenza indipendente, del mondo spirituale europeo.

All'ala sinistra di questo gruppo appartiene Péter Veres (n. 1897), nei cui romanzi realisti il proletariato è già presentato come vittima di un ambiente ostile e ingiusto. Il passo verso il comunismo è poi compiuto dal gruppo di Kassák e Déry. Lajos Kassák (n. 1887) esordisce — come Illyés e molti altri autori contemporanei — nella Parigi decadente, ma passa poi al realismo. I suoi princípi e i suoi scopi sono però antitetici a quelli di Attila József. Kassák si infiamma al contrasto tra l'attuale miseria e il mondo migliore che il proletariato costruirà con la propria rivolta. Tibor Déry (n. 1894), ebreo d'origine borghese, diventò presto comunista, visse a lungo in esilio nel periodo fra le due guerre e alla fine del conflitto prese parte attiva alla vita politica. Piú tardí tuttavia entrò in conflitto con il partito a causa delle sue idee, giudicate troppo idealistiche, e diventò infine una figura chiave del circolo Petöfi, cioè il nucleo centrale della rivoluzione del 1956. Déry affronta nei suoi romanzi il problema delle critiche di un comunista convinto al comunismo.

Tutti gli scrittori di questa corrente professano un realismo duro e disincantato, ma posseggono — in contrasto con i naturalisti della fine del XIX secolo, piatti e quasi morbosamente oggettivi — una forza di convinzione nuova, tutt'altro che realista.

Il ritorno alla metafisica è il fatto ideale piú importante fra le due guerre: esso liberò in Ungheria grandi forze artistiche, che si affermarono specialmente nella lirica. Milán Füst (n. 1888) è il primo a comporre poesie in versi liberi, ma i suoi temi sono ancora la sofferenza dell'uomo solo e la sua sconfitta nella lotta per l'esistenza. Anche Lörincz Szabó (1900-1957), un discepolo di Babits, non riesce a superare i limiti di questo mondo e insiste nel rifiutare l'uomo e lamentarne la caducità. Sándor Sík (1898-1963), un padre scolopio, vede invece la vera salvezza nella religione.

Miklós Radnóti (1909-1944), ebreo prematuramente scomparso in un campo di sterminio, e Sándor Weöres (n. 1913) si spinsero molto al di là di una affermazione dell'io e furono i dominatori spirituali e gli interpreti del loro tempo. Il primo si eleva con la sua lirica al di sopra della sofferenza e della paura, e supera la propria miseria nella trasfigurata bellezza e nella perfezione formale dei suoi versi. Weöres, invece, con il suo vigoroso respiro infonde nuova linfa a tutti i temi: le sue visioni cosmiche gli ispirano audaci esperimenti linguistici.

Cosí, poco prima della decisiva svolta nel 1945, le molteplici correnti letterarie sembravano voler pervenire a una sintesi sotto il segno di una nuova fede. Nel concerto della letteratura mondiale la voce dell'Ungheria era diventata impercettibile, ma essa lo aveva arricchito di suoni affascinanti e aveva dimostrato che la fedeltà alla propria natura può portare a risultati duraturi anche nelle piú difficili battaglie per l'esistenza.

Wolfgang Schlachter

LETTERATURA FINNICA

La poesia popolare di carattere pre e infraletterario costituisce una solida e vasta base della letteratura finnica fino al nostro secolo (qui si considerano solo le opere in lingua finnica). Si tratta di canti lirici, epici, didattici, religiosi, esorcistici, sorti in oltre un millennio e collegati o meno ad avvenimenti significativi. Circa un milione e mezzo di versi sono oggi stampati: un vero salvataggio in extremis, dato che la tradizione orale sta estinguendosi. Rara e stupefacente è l'unitarietà della forma e dell'uso di formule.

Poesia popolare

Si potrebbe pensare a una formazione unitaria sia nel tempo sia geograficamente: è vero invece proprio l'opposto. La maggior parte dei canti epici proverrebbe e sarebbe stata cantata nella Finlandia occidentale. Soltanto nel corso dei secoli i canti si sarebbero diffusi nella regione orientale confinante con la Carelia, dove nel XIX secolo sono stati ritrovati gli esempi piú belli e artisticamente piú validi. Tuttavia riesce difficile credere che la popolazione orientale non abbia saputo creare canti propri: si pensi solo alla cura gelosa con la quale donne e fanciulle ingre hanno custodito canti di nozze e di dolore assai originali e significativi. Quasi certamente parte dei canti piú antichi proviene dalle coste del lago Ladoga, zona di intensa e precoce colonizzazione. Il canto lirico ha avuto con ogni probabilità origine contemporaneamente nelle regioni orientali e in quelle occidentali: i suoi temi riflettono la vita di primitive comunità agricole.

La distinzione tra canti antichi e moderni non è sempre sicura. Elemento utile per la classificazione non è tanto il metro — dell'ottonario trocaico si è fatto uso in tutti i tempi — ma piuttosto la istintiva sicurezza con la quale sono rispettate anche le piú raffinate regole metriche e ritmiche del trocaico, che solo alla superficie risulta monotono. Da questa innata forza stilistica ed espressiva della lingua dipende che, nonostante le pressioni esterne da oriente e da occidente, in Finlandia non fu mai possibile la semplice importazione di canti, senza «assimilazione», sia nell'epoca vichinga, prima della conversione al cristianesimo (1000 ca.), sia nel successivo periodo cattolico

(1150-1550). Il ciclo epico piú remoto è dedicato a Väinämöinen, « conoscitore di antiche arti magiche », in cui, dietro l'intreccio fiabesco, si intravedono manifestazioni e credenze di tipo sciamanico. L'antica Finlandia viene quindi ad aggiungersi alla vasta area della cultura sciamanica euroasiatica. Tale cultura si manifesta con maggiore evidenza in Siberia e presso i lapponi, giungendo a influenzare anche la mitologia germanica specialmente per alcuni tratti della figura di Odino, mentre nei canti finnici è avvertibile soltanto nella sublimazione spirituale e poetica. Il cristianesimo ha indubbiamente agevolato questo processo di sublimazione conferendo grande importanza alla parola e permettendo a comunità solo in parte convertite di integrare le proprie antiche tradizioni. Metà pagani e metà cristiani sono anche i canti di scongiuro e i canti eziologici che sembrano all'apparenza straordinariamente antichi. In essi racconto mitologico e scongiuro sono fusi in una funzione magica.

Tanto in questo ciclo quanto in altri generi di canzoni, come ballate e canti di caccia, è probabile che un poeta posteriore si sia accostato ai resti di un mondo antico, con il suo rituale di culto e la sua mitologia, attraverso una storia resa oscura dagli schemi epici e trasformata in saga.

Le creazioni del tardo medioevo, pur rivelando spesso lo stampo di un singolo poeta, restano ancora nella scia della poesia anteriore, fortemente collettiva, mantenendo la allitterazione, la lingua e la scelta dei motivi della poesia antica. Si andava formando però una nuova coscienza e sensibilità, la poesia popolare veniva considerata il primo stadio della letteratura e valida fonte d'ispirazione per la poesia « letteraria ». Cosí, a esempio, l'imponente poema epico *Kalevala*, composto da Elias Lönnrot (1802-1884) nel 1849, non è solo una scelta di canti, ma dimostra come la consapevolezza culturale della *élite* finlandese, sorta dalla graduale scoperta della ricca poesia primitiva, abbia contribuito — verso la metà del XIX secolo — alla formazione d'una letteratura nazionale destinata ad affermarsi contro la sovrastruttura svedese e la oppressione russa.

Lingua e cultura

Fino allora — oltre ai canti, saghe e forme funzionali che sopravvivevano nelle comunità agricole — si era formata solo una letteratura religiosa e pedagogica di proporzioni limitate, iniziata dal riformatore Agricola (1510-1557). Essa era però del tutto trascurata dai dotti di lingua svedese, che pure nel XVIII e XIX secolo si interessarono — nella persona di alcuni insigni studiosi che scrivevano in svedese o in latino (H. Porthan, 1739-1804) — secondo lo spirito dell'illuminismo europeo, alla cultura finnica e alla poesia popolare. Lingua e cultura erano intorpidite ma nascondevano grandi risorse: altrimenti, l'improvviso risveglio ispirato dal romanticismo europeo non avrebbe provocato uno sviluppo cosí travolgente. Bastò l'opera di due o tre generazioni perché la poesia finnica acquistasse consapevolezza del proprio ruolo nei moti spirituali dell'Europa settentrionale, in senso stretto, e di tutto l'Occidente, in senso piú lato.

A grandi linee, non è errato suddividere i centovent'anni di letteratura finnica successivi al contatto con il resto dell'Europa secondo le formule proprie della nostra storia culturale.

Si susseguono quindi tardo romanticismo (dal 1860 circa al 1880: Kivi, Oksanen, Kramsu), realismo (dopo il 1880: Aho e, con accenti di critica sociale, Canth), neoromanticismo (dal 1900: Leino; tendenza all'estetismo: Kilpi; accento simbolistico: O. Manninen; passaggio al classicismo: V. A. Koskenniemi; epica: Linnankoski, Talvio), naturalismo biologico (Sillanpää), espressionismo (gli inizi già in Kallas, Hellaakoski). Ma se ci si accontenta di simili etichette, non si giunge a porre in luce il punto determinante: cioè che lo sviluppo della letteratura finnica non è postclassico, come per le letterature dell'Europa centrale, e non corrisponde a una tarda maturità della lingua: la lingua diviene strumento letterario solo in questo periodo e, nel loro corso, lingua e consapevolezza letteraria restano intimamente connesse condizionandosi e arricchendosi a vicenda.

I cosiddetti « ritardi » culturali sono molto evidenti e non dipendono soltanto dalla posizione geografica del paese, posto all'estremo limite dell'Europa, né dal fatto che i finlandesi hanno spesso attinto alle culture dei popoli scandinavi, a loro volta « ritardati », bensí anche dal conservatorismo del popolo provocato dall'ambiente naturale. Il distacco diminuí ma non scomparve con l'avvento dell'urbanesimo e della rivoluzione letterario-sociologica nel periodo tra le due guerre mondiali — che fra l'altro modificò il gusto in seguito al notevole afflusso e consumo di ogni tipo di opere tradotte. Non sempre è evidente la ragione specifica dei mutamenti e delle sovrapposizioni di indirizzi letterari. Anche questo fenomeno non è spiegabile soltanto con il fatto che la letteratura finnica rispecchia per lo piú lo svolgimento delle culture straniere, ma dipende dall'esiguità della popolazione che rende impossibile una continuità letteraria con molteplicità di forme e di trapassi. Qui l'opera di alcuni autori rappresenta, e addirittura esprime, un intero periodo letterario. Le classificazioni, come quella che abbiamo adottata, hanno un altro punto debole: non rilevano il peso della tradizione che ha costantemente agito sulla cultura occidentale « proiettandola sul meridiano finlandese », con la stessa mite inesorabilità della lingua che non ha subito l'introduzione di parole straniere (come la svedese), ma le ha assimilate. Da A. Kivi (1834-1872) a V. Linna (n. 1920), la letteratura finnica non ha mai tradito il suo « unico » tema: rappresentazione psicologica del finlandese, condizionato dalla natura e dall'ambiente circostante. Gli aspetti spirituali restano in secondo piano. La realtà è affrontata come problema solo nell'epoca contemporanea. Per la costante assimilazione del « particolare », la solitaria posizione di Kivi appare una risposta al classicismo europeo del grande J. L. Runeberg (1804-1877) che, finlandese di nascita, scrisse però solo in svedese. Analoga è l'originalità di F. E. Sillanpää (1888-1964), che fece del microcosmo della parrocchia finlandese un universo descritto con arte stimolante e sensuale, rinverdendo un tardo naturalismo già superato in lirismo velato di malinconia. Per ragioni affini, la nuova lirica iniziata nell'Europa occidentale all'incirca con Baudelaire ha raggiunto i primi risultati concreti solo in questi ultimi venti anni (Hellaakoski, 1893-1952).

Generi letterari

Non tutti i generi sono ugualmente congeniali allo spirito finnico. Gli autori epici hanno dato le loro prove migliori nelle descrizioni romanzate di grande respiro ma scarsamente articolate (Talvio, Lehtonen, Sillanpää, Waltari), o in poemi sul tipo delle saghe, con una trama semplice ma capace di tenere avvinto il lettore (Seppänen, Linna). Nella narrativa manca la ricerca formale stilistica e strutturale, e solo recentemente si sono avuti risultati interessanti (primi tentativi già con Haanpää). Temi sempre ricorrenti: la dura lotta per la vita e l'affermazione dell'uomo all'interno della comunità contadina; l'azione si sviluppa tra il podere del possidente, la casa parrocchiale e la capanna del colono. Il mondo degli operai compare solo in epoca recente, dopo la proclamazione dell'indipendenza (successiva alla prima guerra mondiale). Vaaskivi (1912-1942) e, in modo particolare, M. Waltari (n. 1908) hanno introdotto il romanzo ambientato in tempi remoti e in paesi lontani; il genere si formò abbastanza tardi da poter risultare immune dalle molte malattie infantili che deturpano, per esempio, il romanzo esotico tedesco del XIX secolo.

Il teatro finnico deve a K. Bergbom (1843-1906), amico di Kivi, la fondazione della prima compagnia stabile, quella dell'attuale teatro nazionale di Helsinki. I finlandesi sono naturalmente portati al teatro, che però è quasi sempre limitato alla rappresentazione di opere straniere. Lo sviluppo della drammaturgia fu intralciato da motivi analoghi a quelli che impedirono lo sviluppo della narrativa. L'opera di Kivi, allievo ideale di Shakespeare e di Holberg, fu preludio e culmine della drammaturgia finnica, e rimase il modello per molti drammi popolari posteriori. In questi ultimi anni, però, si nota un interessante risveglio — nel nome di Brecht — del « teatro epico », piú consono alla natura finnica e che potrà aprire nuove vie. Hella Wuolijoki (1886-1954) — collaboratrice di Brecht — rimase invece piú legata alla struttura tradizionale che a quella moderna.

I finlandesi ritrovano sé stessi nella poesia descrittiva, piena di sentimento, spesso malinconica e tetra. Il favore del pubblico di tutti gli strati sociali è testimoniato dal sicuro successo editoriale di ogni nuovo volume di versi; inoltre ancora oggi si continuano a scrivere liriche d'occasione per una festa o per commemorare un defunto. Nella poesia gli elementi della lingua sono valorizzati con gradevoli effetti musicali: risalta cosí la straordinaria ricchezza di vocali e di dittonghi, e la varietà delle rime ottenute con l'uso di suffissi e di costruzioni sintetiche che racchiudono, in una sola parola, un'esperienza complessa. Primo esempio di poesia intellettuale è l'opera di V. A. Koskenniemi (1885-1962) che, come O. Manninen (1872-1950), ha perfettamente assimilato e penetrato a fondo lo spirito della cultura occidentale con i suoi simboli che schiudono nuovi campi di esperienza. Nella loro sensibilità, Koskenniemi e Manninen precorsero i nuovi lirici (come Hellaakoski e Juvonen) che in base all'esperienza linguistica dell'espressionismo dichiararono apertamente la frattura con la generazione precedente, divenendo ormai i classici dei poeti contemporanei (Haavikko e altri), i quali si sono adeguati con perfetta naturalezza al linguaggio di forme e segni della moderna poesia europea.

Al nome di Koskenniemi si riallaccia una corrente poetica di viva intelligenza creativa, che si serve con efficacia dell'ironia per rappresentare la realtà. O. Manninen fu il primo simbolista, cui fecero seguito Hellaakoski e P. Mustapää. Oggi, a distanza di tempo, si può affermare che il primo contatto con la cultura occidentale contemporanea si stabilí nel periodo tra le due guerre mondiali. Fino allora la letteratura finnica, introversa ma non riflessa, dotata di un naturale e vigoroso senso dell'umorismo ma debole nella forma, non aveva saputo accostarsi alle letterature europee; l'evoluzione fu evidente solo verso il 1950. I contemporanei (Meri, Hyri, ecc.) — con l'eccezione di Linna — non riconoscono piú l'eredità della tradizione: semplificano ideologie e stili e, valorizzando gli strati linguistici primitivi, realizzano sintesi fruttuose.

Negli anni successivi all'indipendenza nazionale, il neoromanticismo perse vigore e il legame degli autori con la poesia popolare si allentò, proprio mentre gli studiosi cominciavano a raccogliere e vagliare i frutti della tradizione. La difficile lirica di Kivi rinuncia a ogni sorta di cadenza ritmata e riesce a sublimare i canti contadini: sarebbe però incomprensibile senza questi. Manninen e piú ancora E. Leino — che a nostro parere ha raggiunto l'apice della poesia finnica — hanno tratto gli effetti piú raffinati da una lingua arcaicizzante, dalla tematica e dalla forma dei canti popolari.

La letteratura finnica, già per il carattere particolare della lingua, manterrà una posizione d'eccezione nell'ambito delle letterature nord-europee peraltro affini; come queste, anche la letteratura finnica è palesemente orientata verso modelli angloamericani nei quali avverte forti impulsi epici. Ha assunto un timbro occidentale ma non porta con sé i fermenti dell'eredità antica e del cristianesimo medioevale. Insiste su forme e motivi della cultura piú recente, senza poterli inserire in una sua concezione classica dell'arte. In questa situazione sono racchiusi libertà e pericoli di una letteratura come quella finnica.

Hans Fromm

LETTERATURA ESTONE

La regione costiera a sud-est del golfo di Finlandia, detta comunemente baltica, è abitata dagli estoni, popolo del gruppo linguistico ugro-finnico, e dai lettoni; sin dai tempi piú antichi questo territorio rimase sotto l'influenza dei popoli confinanti: russi, tedeschi, danesi, svedesi e polacchi. La tarda conversione degli estoni al cristianesimo (inizio del XIII secolo) coincise con la loro sottomissione al dominio straniero, in un primo tempo tedesco e danese; e per secoli gli estoni — come i lettoni — vissero sotto la dominazione di altri popoli. Influí in modo decisivo sullo sviluppo culturale estone il fatto che — persa una propria classe dirigente — la popolazione estone costituí a lungo la classe contadina, alla quale fu preclusa ogni partecipazione a una superiore vita culturale fino ai profondi mutamenti del XIX secolo.

Poesia popolare antica e nuova

I presupposti sociali erano dunque particolarmente favorevoli al perdurare della poesia popolare di tradizione orale, che nella vita dei contadini estoni ebbe a lungo un ruolo considerevole. Tuttavia nella posteriore coscienza letteraria, fu in sostanza valorizzato solo il canto popolare.

In questo genere dobbiamo distinguere due strati tra loro molto diversi: da un lato troviamo l'« antico » canto popolare, generalmente noto come il canto popolare *tout-court*, che sotto molti punti di vista è affine alla corrispondente forma finnica (manca la rima finale, compaiono allitterazioni e parallelismo, il metro è in parte quantitativo, la lingua è arcaica), dall'altro invece abbiamo il « nuovo » canto popolare, che sorse nel XVIII secolo (rima finale, suddivisione in strofe, metrica accentuativa come nella poesia d'arte, lingua contemporanea).

In questi canti si riflette il legame del popolo con l'ambiente contadino e paesano circostante. Il carattere è spiccatamente lirico, l'elemento epico manca anzi quasi del tutto: ciò si spiega considerando che l'esecuzione e la trasmissione dei canti erano prevalentemente affidate alle donne e che, d'altronde, né lo sviluppo storico né le condizioni sociali favorivano un'evoluzione delle forme epiche. Occasioni al sorgere dei canti erano il lavoro dei campi, i divertimenti semplici,

le solennità familiari e alcune feste, come per esempio San Martino; motivi preferiti, la vita domestica, l'infanzia e l'amore. Ma vi trovano eco anche preoccupazioni sociali, come la servitú della gleba o la sorte degli orfani, e talora persino l'antichissima credenza nella magia della parola e del canto. Caratteristici del nuovo canto sono invece l'elemento sentimentale e uno sviluppatissimo tratto satirico.

L'interesse degli studiosi per la poesia popolare fu — in Estonia come altrove — stimolato dall'avvento del romanticismo; il canto popolare penetrò definitivamente nella coscienza letteraria degli estoni sin dall'epoca del «risveglio nazionale», nella seconda metà del XIX secolo. Poiché l'antico canto popolare, come del resto tutta la tradizione orale, era ancora vitale, il lavoro di raccolta che condussero Jakob Hurt e Matthias J. Eisens — e che fu poi proseguito con coerenza — ottenne successi notevoli. Le raccolte della sezione folcloristica del «Museo letterario Fr. R. Kreutzwald» (già «Archivio folcloristico estone») comprendono circa 770.000 pagine di registrazioni, delle quali piú di 220.000 dedicate a canti popolari.

Il grande interesse per la poesia popolare condusse anche a tentativi di imitare nella poesia d'arte il canto popolare o almeno certi suoi elementi. Questi tentativi incontravano e incontrano molte difficoltà, poiché la lirica d'arte estone e l'antico canto popolare si basano su presupposti linguistici e metrici diversi. Cosí per esempio l'epopea in versi *Kalevipoeg* di Kreutzwald, che rappresentò a lungo la forma piú accessibile del canto popolare, non rispecchia affatto il carattere del canto antico. Anche importanti lirici estoni del XX secolo si rifecero alla tradizione giunta fino a loro: innanzitutto Gustav Suits (1883-1956) e Villem Ridala (1885-1942), che usarono il metro del canto popolare antico. Tra i pochi autori che attinsero consapevolmente a elementi del nuovo canto, si potrebbe ricordare in modo particolare Hendrik Adamson (1891-1946), Kalju Lepik (n. 1920) e Betti Alver (n. 1906).

Finora nessuno ha tentato di considerare la poesia estone di tradizione orale sotto il profilo della storia letteraria. Il suo sviluppo non è affatto studiato, il suo influsso sulla poesia d'arte — o viceversa — è stato menzionato solo occasionalmente. Gli studi complessivi finora apparsi hanno carattere sistematico e considerano la poesia popolare, e con essa il canto popolare antico, come un fenomeno piú o meno statico.

Inizi della prosa

Per capire meglio lo sviluppo particolare della letteratura estone scritta, è necessario tener presente che fino a quasi tutto il XIX secolo la maggior parte delle opere composte in lingua estone, tranne poche eccezioni nell'ambito della lirica, erano destinate al «popolo»: dunque, per lo piú, alla classe contadina. Si tratta della letteratura di un paese la cui lingua restò, in linea di massima, un fatto socialmente condizionato sino alla formazione di un sentimento nazionale e di una classe intellettuale che effettivamente parlasse la lingua madre estone. I ceti sociali piú elevati, infatti, e gli esponenti della vita intellettuale, scrissero e parlarono per secoli tedesco; inoltre per tutto il periodo della dominazione svedese (1561-1710) dobbiamo tenere

conto della lingua svedese; dopo il 1880, allorché si fece piú intensa la russificazione della regione estone, incorporata dal 1721 nell'impero zarista con le altre provincie del mar Baltico, e fino alla rivoluzione del 1917, il russo ebbe una parte importante nell'amministrazione e nella scuola. Un cambiamento fondamentale nel settore giuridico, politico e intellettuale portarono la rivoluzione e la proclamazione dell'indipendenza dell'Estonia (1918): l'estone divenne lingua dello stato e anche della scienza. Nonostante sia impossibile enumerare qui tutti i fattori che ritardarono lo sviluppo della letteratura estone, è necessario ricordare almeno gli interventi della censura zarista che furono d'ostacolo alla vita intellettuale.

Nelle provincie baltiche, la creazione di una letteratura in lingua popolare (cosí definita per distinguerla da quella composta nella lingua dei ceti superiori) fu stimolata in modo decisivo dalla riforma. La letteratura fu a esclusivo servizio della Chiesa e mantenne un carattere puramente religioso fino all'ultimo quarto del XVIII secolo quando, per diretto influsso dell'illuminismo, apparvero i primi segni di una prosa letteraria.

Il XIX secolo portò grandi innovazioni in campo giuridico (liberazione dei contadini dalla servitú della gleba), ma anche in quello sociale e culturale. Si potrebbe quasi dire che da un solo ceto, quello contadino, sorse, nel volgere di un secolo, tutta una nazione. Se nei primi decenni gli scrittori estoni erano pochi, durante la seconda metà del secolo la produzione letteraria estone ebbe un vigoroso incremento.

Questa evoluzione risulta evidente durante il romanticismo. Tramite del movimento romantico fu la letteratura baltica di lingua tedesca; dal punto di vista sociologico esso cominciò negli ambienti accademici. Qui (soprattutto nella «Società dei dotti estoni» fondata nel 1838) trovò eco anche l'idea di creare un epos nazionale estone. Nacque cosí il poema *Kalevipoeg* (1857-1861) di Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882). L'autore attinse alla tradizione popolare in prosa relativa al gigante Kalevipoeg, nonché agli argomenti di numerosi canti popolari e a motivi finnici: tutti questi spunti furono rielaborati e arricchiti dalla sua fantasia. Il romanticismo estone giunse all'apogeo negli anni settanta; nella poesia di ispirazione romantica confluirono le energie che avrebbero cooperato alla formazione della coscienza nazionale (il tardo romanticismo degli epigoni si prolungò anche nel XX secolo).

Se si pensa che ogni letteratura di nuova formazione s'ispira a certi modelli, e che scrittori estoni indigeni sostituirono gli autori in lingua estone di origine tedesca solo nel corso del XIX secolo, non è affatto ingiustificato chiedersi quando sia sorta la «vera» letteratura estone. Possiamo forse precisare la questione in due direzioni. Il primo problema è: quando comincia la letteratura nel senso odierno del termine? Il secondo invece: quando si affermano nella lingua e nella tematica i caratteri peculiari del popolo, vale a dire quando si supera la condizione di dipendenza? Non è facile dare una risposta chiara e concisa. Un punto pare accertato: con l'avvento del realismo degli anni novanta, si pose una pietra miliare sulla via dell'indipendenza letteraria estone.

Le poetiche europee

Ma un desiderio d'indipendenza culturale in senso europeo sorse solo con il neoromanticismo. Nel 1905 Gustav Suits, la piú incisiva personalità del « Noor-Eesti » (Movimento della « Giovane Estonia »), propugnò criteri estetici europei, cioè una poesia in grado di soddisfare anche le esigenze artistiche piú elevate. Suits si espresse quasi con le stesse parole cui era ricorso il fiammingo August Vermeylen a proposito delle aspirazioni culturali del suo popolo. Il gruppo neoromantico della « Giovane Estonia » acquistò meriti considerevoli sia per gli studi dedicati alla lingua quale mezzo d'espressione poetica, sia per l'esame critico (in senso europeo) della letteratura (Friedebert Tuglas, n. 1886).

Mentre la letteratura estone piú antica era dominata dall'influsso della letteratura tedesca, il movimento della « Giovane Estonia » si volse consapevolmente verso modelli neolatini e scandinavi. Già all'epoca del « risveglio nazionale » i contatti con la Finlandia si erano fatti piú intensi, ma solo nel periodo della « Giovane Estonia » furono deliberatamente coltivati. Dopo la russificazione delle scuole la letteratura russa aveva avuto grande diffusione; ma il suo influsso sugli autori estoni non divenne sensibile che verso il 1920, quando l'Estonia era già una repubblica indipendente (1918-1940). Anche l'espressionismo tedesco lasciò tracce considerevoli.

Per l'ulteriore sviluppo della letteratura estone, il 1944 fu fondamentale. All'occupazione tedesca subentrò quella russo-sovietica; molti intellettuali preferirono emigrare, e la letteratura si divise in direzioni indipendenti; la letteratura all'interno dell'Estonia ricerca un accordo con la nuova realtà politica e sociale, deve tener conto del « realismo socialista » e resta in stretto contatto con la poesia russa; la letteratura d'esilio è abbastanza ricca, la sua tematica per lo piú si rifà al passato, ma dal rapporto con le letterature occidentali contemporanee trae impulsi nuovi, particolarmente sensibili nella lirica.

Finché la letteratura estone mantiene un carattere popolare, cioè si rivolge tutta o in parte a contadini, non le si può applicare che assai relativamente la consueta classificazione per generi letterari. Allo stesso modo, per un giudizio obiettivo sulla letteratura piú antica, che fu per secoli caratterizzata da finalità pratiche, dobbiamo ricorrere a criteri diversi da quelli oggi consueti, non considerando quindi la letteratura solo sotto l'aspetto puramente estetico.

Si può parlare di uno sviluppo della prosa letteraria estone soltanto alla fine del XVIII secolo; ma si tratta per lo piú di fenomeni isolati, quasi sempre traduzioni o rifacimenti di favole, o anche racconti, dapprima brevi, poi piú lunghi, in genere d'ispirazione tradizionale. Il romanzo appare intorno al 1880, e si sviluppa con il realismo (Eduard Wilde, 1865-1933): ma per lungo tempo rimane solo una componente della produzione letteraria, accanto alla lirica e alla novellistica (Friedebert Tuglas), finché non raggiunge un ruolo di primo piano negli anni venti del nostro secolo, grazie ai neorealisti (Anton Hansen Tammsaare, 1878-1940, e Mait Metsanurk, 1879-1957).

L'evoluzione sociale del paese si rispecchia con evidenza particolare nella prosa narrativa. Data l'alta percentuale di popolazione conta-

Toyokuni III: Guerrieri nella foresta di bambú. *Stampa giapponese a colori del sec. XIX.*

dina e lo stretto legame della borghesia con la campagna, una gran parte dei romanzi è d'ambiente paesano. Piuttosto raramente sono stati affrontati problemi intellettuali, forse perché l'*intelligencija* estone non ha mai avuto tradizioni culturali radicate, e la filosofia estone non ha superato lo stadio embrionale.

Data l'importanza avuta nel periodo del «risveglio», la lirica restò per qualche tempo «affare nazionale» e anche nel XX secolo rimase la forma preferita dai propugnatori di nuovi indirizzi letterari. Alcuni esempi: verso il 1905 il movimento neoromantico con Suits e Ridala; verso il 1917 la lirica soggettivista del gruppo «Siuru» con Marie Under (n. 1883); verso il 1920 il simbolismo con Ernst Enno (1875-1934). Tra i lirici della letteratura d'esilio si distinguono in modo particolare: Bernard Kangro (n. 1910), noto anche come narratore, Kalju Lepik (n. 1920), Raimond Kolk (n. 1924) e Ivar Grünthal (n. 1924).

L'arte drammatica estone non può competere per quantità e qualità con la lirica e la narrativa. Le compagnie filodrammatiche e il dramma popolare prosperarono sempre, per la particolare intensità della vita associativa in Estonia, ma sino a oggi le opere di valore letterario sono fenomeni isolati (August Kitzberg, 1856-1927, Wilde e Hugo Raudsepp, 1883-1952). Finora il problema linguistico è stato determinante nello studio storico e critico della letteratura estone, anche nel caso di autori che scrissero in due o piú lingue. In altre parole: poche volte è stato posto il problema della vita intellettuale del paese nella sua totalità. D'altro canto si è sempre considerata autonoma la letteratura baltica di lingua tedesca — per altro non ancora sufficientemente studiata —: la cosiddetta letteratura baltica o baltico-tedesca, ridotta al silenzio in Estonia in seguito al trasferimento del gruppo etnico tedesco (1939). La poesia di lingua svedese inaridí con la partenza dei nobili svedesi: la letteratura posteriore della minoranza svedese ebbe modeste proporzioni e carattere popolare. Non possiamo ancora avere un'idea esauriente della letteratura di lingua russa che si sviluppò soprattutto dopo la prima guerra mondiale e — con altri presupposti — anche dopo la seconda.

Otto A. Webermann

LETTERATURA LAPPONE

I lapponi — piccolo popolo sparso su un'immensa area al margine settentrionale della Fennoscandia — non conoscono né stato né nazionalità né una vera struttura sociale, né storia, né antenati. La loro evoluzione storica non può essere paragonata a quella di altri popoli europei. Hanno un'inconfondibile individualità per aspetto, natura, lingua, modo di vita e per le caratteristiche della loro cultura materiale e spirituale. Da un punto di vista etnologico sono un popolo arretrato, come voguli, ostiachi e samoiedi, che fanno parte della stessa famiglia linguistica e che devono affrontare analoghi problemi di adattamento. Da molte migliaia di anni questo popolo nomade è dedito all'allevamento delle renne e alla pesca. Oggi, accanto ad antichissimi strumenti e metodi di caccia, esso usa, per le sue migrazioni annuali, autocarri e motoscafi.

Caratteristiche popolari

Il popolo lappone non è mai entrato nella storia con una civiltà matura, cresciuta nel libero rapporto di individuo e società. Già nell'antica religione dei lapponi risalta la mancanza di elementi mitici, di un vivo interesse per le arti e di una complessa concezione e spiegazione del mondo. Sia questo un tratto originale o recessivo — sembra che gli etnologi ritengano ora piú credibile la seconda ipotesi — nella loro religione non hanno comunque ruolo significativo figure di divinità indigene, miti, cosmogonie e genealogie, e tra i culti è importante solo quello, sicuramente antichissimo, dell'orso. Sono invece fortemente sviluppati il pensiero «pratico» e la riflessione circoscritta al mondo materiale, senza interessi metafisici. La fantasia pare compressa nell'ambito d'irreali credenze spiritistiche.

In tutto questo colore e isterismo polare, traspare un elemento razionale: ogni spirito, ogni fantasma ha un'origine definita, i suoi propositi sono chiaramente determinati. Il mondo fantastico non è indipendente, con una sua particolare struttura; si fa sinistro perché l'intelletto non sa domarlo. Il regno dei morti e il regno degli inferi, che con il primo è strettamente collegato e che i lapponi hanno, sia pure non integralmente, accolto dalla tradizione scandinava, assomigliano alla sfera della vita umana; lo sciamano — il celebrante

del culto che stabilisce un contatto con gli spiriti — dimostra la sua forza magica vincendo le potenze nemiche grazie alla sua resistenza e alla sua astuzia, insomma, per virtú d'intelligenza. Sembra che tutte le credenze religiose sul mondo soprasensibile, almeno quelle non attinte a tradizioni straniere, derivino dalla diffusissima fede nella forza che tutto anima (in etnologia viene chiamata, tra l'altro, *mana*). È questa una fede che appare fantastica solo a noi, nati tanto piú tardi; gli uomini dei primordi, i quali non conoscevano ancora i rigidi confini tra spirito e materia, trovavano in essa l'eco naturale dell'esperienza quotidiana.

Persino il gigante Stalo, la sola figura tipicamente lappone di tutta la vasta favolistica di questo popolo, tradisce la sua origine scandinava in quei tratti fantastici che si rifanno a un nucleo mitico, naturalistico. Il lappone però rende questa figura impersonale: l'uomo piccolo, fisicamente debole ma ricco d'inventiva, deve affrontare il gigante invitto, sciocco e crudele in una lotta, vincendolo quasi sempre con l'astuzia. L'aspetto del mostro, le sue caratteristiche buone o cattive, le regole che riguardano il duello, le esperienze derivate dai rapporti con lui, sono descritte con notevole uniformità su tutto il territorio abitato dai lapponi. La fantasia qui si esaurisce nel ricercare situazioni sempre nuove, nelle quali trionfa l'astuzia del lappone, il cui grossolano umorismo primitivo può mettere a nudo la dabbenaggine del gigante: anche qui, dunque, l'intelligenza ha un ruolo significativo. La scelta dei fatti in base ai quali abbiamo, sia pure troppo brevemente, tracciato uno sfondo al nostro saggio, è stata ispirata a una classificazione tipologica della letteratura lappone, i cui prodotti hanno per lo piú lo scopo di soddisfare il desiderio di svago e istruzione, due motivi che non richiedono la formazione di una lingua con regole particolari e non bastano quindi per costituire una letteratura in senso stretto. L'uomo dell'estremo Nord, al quale l'ambiente circostante appare sempre immobile, sente la viva esigenza di ampliare il suo orizzonte e soprattutto di apprendere « cose nuove » e di comunicare il proprio sapere. Unico principio strutturale, che sovente trasforma da solo in racconto quello che sarebbe un semplice resoconto, è la creazione della *suspense*. Questo principio fa sí che si introducano particolari non indispensabili alla comprensione dell'essenziale e che potrebbero rallentare il ritmo del racconto. Persino qui dunque la forma letteraria è condizionata dal materiale narrativo; la speciale dimensione della lingua resta ai margini. Pantomime o film muti otterrebbero un effetto analogo.

La maggior parte delle creazioni della « letteratura » lappone non supera le forme preletterarie, etnologiche, della tradizione orale, come il racconto eziologico, i fatti o i detti memorabili, la favola, l'enigma, ecc. Viceversa i lapponi quasi non conoscono preghiere, formule magiche, leggende, rappresentazioni rituali, e sono assai rare le creazioni liriche e drammatiche. Tuttavia, in questo caso è lecito ricorrere alla ripartizione delle opere letterarie, altrove molto pericolosa, senza deformare troppo la verità di fatto, proprio per l'evidente interesse dei lapponi all'esposizione della materia. Con ciò non intendiamo certo dire che essi non abbiano mai avuto preghiere e formule magiche originali: infatti fin dal tempo di Saxo Grammaticus essi ebbero fama di maghi pericolosi e nel racconto, giunto fino a noi, di

una festa dell'orso, compaiono, sotto forma d'intermezzi drammatici, anche alcuni dialoghi. Ricordiamo inoltre che la trasmissione di questi antichi documenti della cultura lappone avvenne in condizioni particolarmente sfavorevoli: lo sviluppo di questa cultura, ai margini dell'Europa, fu assai lento e incessantemente disturbato, fin da tempi antichissimi, dal contatto, certo troppo intenso, con popoli piú progrediti (finlandesi e popoli germanici). Altri popoli, che pure si trovarono in situazione simile, dispongono però di una tradizione piú ricca.

I lapponi hanno dimostrato una stupefacente, ostinata fedeltà a primitive immagini di fede, benché conoscano il cristianesimo da settecento anni e possano essere considerati ancor oggi fedeli a questa religione. Se pure teniamo conto della comprensibile riservatezza nel comunicare la propria fede e della diffidenza, tipica dei lapponi, verso gli stranieri, non riusciamo ancora a spiegare il ruolo secondario nella tradizione delle forme cui abbiamo accennato. Evidentemente anche qui la preoccupazione della funzionalità, cioè dell'attinenza all'argomento, ha presto irrigidito l'interpretazione viva in una cerimonia alla quale tutti potevano partecipare, ma nella quale la forma linguistica dell'espressione non era considerata essenziale. Si può ancora ricordare, a conferma di questa teoria, che accanto alla letteratura religiosa di traduzione, risalente ormai a trecentocinquant'anni fa, le opere originali sono casi isolati, che, per di piú, ebbero scarsa eco presso i lapponi stessi.

Mimi e canti

Anche nei canti lirici collettivi, detti *juoigos*, colpisce la mancanza di formazione linguistica. Sono quasi esclusivamente canti improvvisati, che, per la straordinaria sicurezza dell'espressione, furono spesso conosciuti anche oltre l'ambiente del loro creatore e che vissero a lungo. Caratterizzano, per lo piú con poche parole, senza rima o ritmo linguistico, sentimenti del cantante, o paesaggi, oggetti, animali del suo ambiente e uomini i quali poi spesso vennero chiamati dai loro stessi congiunti con il soprannome coniato nei *juoigos*. Dal punto di vista della storia letteraria, è interessante che la caratterizzazione avvenga sempre attraverso distinzioni visive — di preferenza l'andatura — o attraverso particolarità della voce, tutti elementi dell'apparenza esteriore che, per loro natura specifica, non sono ancora necessariamente parte essenziale della lirica.

Le stesse caratteristiche fondamentali ritroviamo anche nella melodia, costituita da frasi brevi, non levigate, spesso ripetute, nelle quali hanno enorme rilievo il senso ritmico e la sfumatura dei toni. Dove le parole non si vogliono piegare all'intenzione musicale, vengono introdotte, per lo piú alla fine di un gruppo di parole, sillabe riempitive. Questo mostra chiaramente che non abbiamo di fronte una completa opera d'arte originale, ove parola, melodia e mimica assolvono, non ancora distinte, un compito comune, ma piuttosto un mimo musicato, composto con profondo senso d'osservazione, intelligenza e un atteggiamento di fondo estroverso.

Certo esistono anche creazioni piú vicine alla nostra lirica e che esprimono, come dappertutto nel mondo, gioia e dolore del cuore

umano, rivelando sovente un tono scherzoso. In questi casi è difficile decidere se è stato varcato il confine della « poesia ». La mancanza della struttura linguistica suggerisce una risposta negativa, contraddetta però dal prevalere della funzione espressiva su quella di semplice comunicazione e dall'assenza di un fine pratico.

Almeno un canto lappone ha superato ampiamente i confini del suo paese: lo annotò il parroco lappone Olaf Sirma verso la metà del XVII secolo; nel 1673 Scheffer lo riprese nella sua famosa opera *Lapponia*, e piú tardi fu anche tradotto in numerose lingue (in svedese, dal poeta F. M. Franzén e in tedesco da Kleist). Herder lo incorporò nella sua raccolta di canti popolari. Dai commenti di Sirma risulta che il canto, nato come semplice poesia d'occasione, divenne patrimonio comune dei lapponi.

I racconti a sfondo storico si limitano quasi sempre a parlare delle ostilità dei lapponi con i cosiddetti ciurdi, probabilmente finlandesi della costa orientale, commercianti, esattori di tasse che, a quanto pare, vessarono i lapponi. Il carattere e il comportamento dei personaggi ricordano in modo evidente le storie di Stalo, cosí che possiamo parlare già di una certa tipizzazione dei motivi. Anche in questi racconti la fantasia si esaurisce nella variazione dei particolari.

Le lingue scritte

Si deve considerare a parte la letteratura piú recente, quella cioè successiva all'ingresso dei lapponi nell'ambito delle culture europee. I primi passi verso tale assimilazione risalgono all'attività missionaria dei protestanti, piú intensa, in Svezia, a partire dall'epoca di Gustavo Adolfo e successivamente anche in Norvegia, in Finlandia e infine (nel XIX secolo) in Russia. I lapponi stamparono fino all'inizio del XX secolo quasi solamente scritti religiosi, d'informazione e (in Norvegia) amministrativi. Ostacoli gravissimi contrastarono la divulgazione dei primi rudimenti della cultura: il nomadismo, le enormi distanze dalle chiese e dalle scuole, la difficoltà di comprensione tra maestri e allievi, l'istintiva antipatia dei lapponi per ogni occupazione teoretica e, infine, la molteplicità dei dialetti.

La fonetica della lingua lappone è talmente diversa da quella delle lingue vicine che la pura conoscenza della lingua non è sufficiente a fissarla in modo appropriato. Scandinavi e lapponi (per lo piú religiosi) tentarono per secoli di risolvere insieme il problema, ma le due « lingue scritte » del Nord e del Sud, pur essendo realizzazioni decorose, non soddisfecero le speranze in esse riposte. Solo con l'aiuto della glottologia (Qvigstad, Wiklund, K. Nielsen, Collinder, Grundström, Bergsland) si riuscirono a creare lingue scritte regionali accessibili. Ne risultò per i lapponi una situazione paradossale: le loro lingue letterarie sono piú antiche della loro letteratura.

La prosa

Abbiamo già accennato alla possibilità di ricondurre gran parte della letteratura prosastica originale al principio della *suspense*; essa è collegata dunque a un momento di tensione in senso lato e quindi mantiene un intimo rapporto con l'oggetto. Le numerose favole sono state patrimonio di viaggiatori e di feudatari, e neppure oggi vi si può chiaramente determinare il contributo degli indigeni. Sono di regola piuttosto brevi, ambientate nel mondo lappone; nello stile si adeguano a un resoconto oggettivo, il discorso diretto vi è chiaramente preferito. Le favole d'animali costituiscono un genere ricco, abbastanza indipendente. Le varianti spesso apportate a proverbi, indovinelli e regole per scommettitori, mostrano che neppure in questo campo la formazione linguistica poté tenere il passo con la tradizione orale.

Sappiamo molto poco su contenuto e carattere delle formule magiche. Interessante è che, accanto a definizioni indigene, per designare questo genere esiste anche una parola d'origine scandinava. Forse i lapponi non sono stati sempre i maestri dei loro vicini in quest'arte misteriosa, com'è successo piú tardi. Secondo un'interessante tradizione, per saper gettare il malocchio non occorreva un periodo di « istruzione », ma bastava apprendere alcune « parole ». Gli esorcismi degli sciamani sono talora descritti come un lieve canto a bocca chiusa; forse non sbaglia chi nelle formule magiche degli sciamani vede una radice dei già ricordati *juoigos*. Si può comunque supporre che una certa stabilità della forma esterna, proprio nelle formule magiche, nelle quali essa era condizionata dalla materia, abbia determinato una sorta di « struttura » linguistica. Tuttavia proprio a causa di questo intimo rapporto con l'oggetto, non possiamo parlare neanche qui di « letteratura » nel suo piú ampio significato.

La narrativa recente

Proprio a causa di questa situazione, gli studiosi cominciarono a registrare alcune opere della tradizione orale mezzo secolo prima che apparissero creazioni lapponi originali. Le loro annotazioni offrono esempi di narrativa e descrivono la vita e le usanze dei lapponi. Negli ultimi cento anni si è raccolto molto materiale, ma purtroppo non sempre si fa giustizia a tutte le regioni; cosí, per esempio, sono molto rari soprattutto i testi della Lapponia orientale.

Il primo e piú noto narratore lappone è il nomade Johan Turi (1854-1936), autore di *Racconto sui lapponi* (*Muittalus samid birra*). Vi compare, già prepotente, il problema dell'adattamento alla civilizzazione europea. È interessante che nell'opera di Turi, come nelle pagine dei poeti e prosatori Andreas Larsen (1815-1890) e Pedar Jalvi, si manifesti la fiera rivendicazione dei lapponi a una vita indipendente, con l'intensità caratteristica dei popoli nomadi: un esempio molto chiaro di come il « nazionalismo » possa sorgere, a un certo grado dell'autocoscienza, per vie del tutto naturali, senza dipendere dalla storia politica e sociale; solo che, in questo caso, i poeti hanno preceduto il popolo. Conviene ricordare qui anche la stampa lappone. Sono editi in lingua lappone la *Stella del nord* (*Nuorttanaste*), in Norvegia, e *Il lappone* (*Sabmelaš*), in Finlandia. Esistono poi un giornale per lapponi in norvegese e uno in svedese.

Tutte queste opere sono redatte nella lingua scritta lappone-

norvegese, quella che aveva maggiori probabilità di divulgazione. Il lappone-finlandese Aslak Guttorm ne usò una variante per scrivere le poesie raccolte nel volume *Il vento si risveglia* (*Koccam spalli*), apparso nel 1941, mentre il maestro nomade A. Pirak si servì del lappone lule per stendere i suoi ricordi che offrono un quadro completo della vita nomade in ambiente lappone.

Troviamo uno squarcio di storia nei ricordi di due lapponi (K. Bergsland li pubblicò nel testo originale nel 1958) che verso la metà del XIX secolo presero parte ai disordini religiosi di Koutokeino. Il vigore e l'ispirazione di queste pagine sono date dalla vivacità del ricordo e dal piacere di narrare, non già da un interesse scientifico o dalla gioia di plasmare la lingua.

Infine, a titolo di curiosità, ricordiamo il primo dramma lappone, rappresentato a Stoccolma nel 1960: *Joik - un canto del ricordo*, di G. Vilks. Vi appare il conflitto di due generazioni che si fronteggiano con diverse concezioni sul destino dei lapponi nell'epoca moderna. L'autore però non approfondisce il tema. Dopo molti intrighi i problemi si rivelano semplici malintesi, tutto il dramma volge anzi alla farsa. Ciò sembra confermare che i lapponi non sono particolarmente dotati di genio drammatico.

Legame con la natura

La letteratura lappone, considerata nell'ambito della storia letteraria europea, non è abbondante; vi scorgiamo solo i primi passi verso un'autonomia per la quale oggi esisterebbero alcuni presupposti.

La natura rimane il grande modello: impregna tutte le creazioni dello spirito, gli dei indigeni, le figure mitiche straniere, le favole, la lirica, i ricordi, i disegni (per esempio la serie di quadri dell'autodidatta Nils Nilsson Skum, molto conosciuta) e persino i piú fuggevoli frutti dell'improvvisazione artistica, le melodie degli *juoigos*. La natura resta ovunque il filo conduttore, è un limite, ma anche un ordine. Siamo testimoni del contrasto tra una fantasia incerta, che potrebbe trasformarsi in una forza piú audace, e una sobrietà penosa, quasi brutale, che lega insistentemente l'uomo al terreno dei fatti. Questo è particolarmente evidente nei disegni ornamentali, ove, essendo la « materia » prestabilita, la fantasia può finalmente abbandonare il campo del concreto per creare opere originali di autentica bellezza. Nelle opere letterarie, invece, i lapponi si elevano raramente sopra a quanto può essere espresso o comunicato oggettivamente, limitandosi cosí a un modesto realismo.

Wolfgang Schlachter

LETTERATURA UGRO-FINNICA

Sulla base della loro affinità linguistica i popoli ugro-finnici, cosí chiamati a partire dal XIX secolo, vivono — fatta eccezione per gli ungheresi — nell'Europa del nord e nella regione settentrionale della Russia. Appartengono a questa famiglia gli ugri (voguli, ostiachi, magiari) e i finno-permi suddivisi in tre gruppi: permi (sirieni, votiachi), ugro-finni del Volga (ceremissi e mordvini), finni del Baltico (suomi, estoni, vepsi, livoni e careliani).

Molti etnologi sono d'accordo nel ritenere che l'antichissima patria di questi popoli fosse nell'Europa orientale, e piú precisamente nel cuore della Russia settentrionale. Tuttavia alcuni studiosi ritengono che l'Asia possa essere un piú probabile luogo d'origine.

In queste pagine ci occuperemo solo di certi gruppi etnici, tutti insediati nella Russia settentrionale: ob-ugri (ostiachi e voguli), permi, ugro-finni del Volga. Gli ob-ugri vivono nella regione a oriente degli Urali, i permi invece a occidente, mentre gli ugro-finni del Volga hanno colonizzato l'ansa del fiume.

Tra l'XI e il XV secolo questi popoli furono alternativamente soggetti al dominio dei russi e dei tartari; furono incorporati nell'impero degli zar dopo il XV secolo.

Ancor oggi la popolazione ob-ugra (23.000 persone) vive esclusivamente della pesca, della caccia e dell'allevamento di renne, mentre i permi (870.000 in tutto) si dedicano anche alla coltivazione dei campi e all'allevamento del bestiame minuto. Gli ugro-finni del Volga (circa 1.700.000) sono prevalentemente contadini.

Le lingue di questi popoli (gruppo linguistico uralo, tipo agglutinante) si sono sviluppate molto diversamente, dopo la separazione preistorica delle tribú, per quanto concerne la grammatica, la fonetica, il vocabolario; ciò nonostante l'origine comune resta chiaramente riconoscibile.

Questi popoli non ebbero lingue scritte fino ai primi decenni del nostro secolo, pertanto la loro letteratura consiste solo nella poesia popolare trasmessa oralmente. Nella forma e nel contenuto di queste letterature affiorano talora alcune varianti, spiegate in parte dalle diverse condizioni di vita e forme di economia, in gran parte però dipendenti da una maggiore o minore docilità nell'assimilare influssi di culture straniere.

Saghe e canti

Se i singoli elementi possono divergere, predominano comunque, nella letteratura, i caratteri comuni. Presso tutti i popoli ritroviamo, per esempio, saghe e canti che narrano la creazione del mondo (la terra sarebbe emersa dall'acqua primordiale), degli uomini, degli animali, dei fiumi e delle montagne. (I voguli chiamano la catena degli Urali « cintura della terra ».) Sono le forme tradizionali con cui gli ugro-finni riflettono sulla morte e sulle malattie e spiegano occasionalmente le origini della caccia e della pesca.

In questo genere emergono soprattutto due gruppi ben definiti di canti: quelli dedicati agli alberi (quasi sempre betulla o melo) che spesso richiamano la concezione cosmogonica dell'albero della vita, e quelli offerti all'alce, sempre raffigurato come animale sacro, molto diffusi presso i permi. Spesso si parla della prima caccia all'« alce primordiale », mitica creatura a sei zampe che cercò scampo nel cielo e lí appare ancora nella forma di « stella dell'alce » (Orsa maggiore).

Sono evidenti gli influssi cristiani nelle saghe permie dedicate all'inferno, a Adamo ed Eva, al diluvio universale, all'arca di Noè. Le feste popolari offrivano sempre nuove occasioni per leggende e canti; narratori e cantastorie cercavano a gara di conquistare il pubblico con la loro arte.

I buoni narratori godevano di molto rispetto e spesso li si faceva venire da lontano. Nel racconto dovevano essere rispettate certe forme e locuzioni tradizionali, mentre era concesso modificare un poco il contenuto.

Nei canti epici erano ricordate le imprese che un eroe fantastico, spesso detto « figlio di Dio », compiva « per grazia di Dio ». Gli ugri cercarono per lo piú di dargli sembianze concrete, e lo adorarono anche loro come dio. Questi canti celebravano talora alcuni eventi tratti dalla storia di una tribú: elezioni di un capo, vicende della lotta in favore o contro i russi.

I « canti dell'orso » esistono solo presso gli ugri. In occasione delle « feste dell'orso » gli ugri cantavano l'origine divina di questo animale, la sua prima sconfitta nella lotta con l'uomo, lo svolgimento di cacce celebri. Anche alcune tradizioni drammatiche sono strettamente collegate al culto dell'orso. Si tratta di rappresentazioni con accompagnamento vocale, nelle quali gli interpreti erano mascherati e si muovevano seguendo un certo ritmo, mimando episodi tratti dalla vita quotidiana, spesso anche atti sessuali certamente riferiti, nella cornice di queste feste rituali, alla procreazione degli orsi. Presso i permi invece il culto dell'orso è ormai estinto, ma ne resta una traccia in racconti burleschi o drammatici. L'orso vi è sempre personificato come « il vecchio », « il vecchio della foresta », « l'uomo vecchio ». Nella tradizione degli ugro-finni del Volga non resta piú nessun ricordo di questo culto.

Le favole hanno una storia, molto diversa. Troviamo pochi esempi di questo genere nella poesia popolare ugra, e i rari spunti tradiscono un'origine straniera, mentre tra i permi e gli ugro-finni del Volga esso ha avuto grande diffusione. Questi due popoli amano narrare favole dal contenuto meraviglioso, animalesco o burlesco. I permi

conoscono anche racconti fiabeschi sugli spiriti della foresta e dell'acqua. Alla sera davanti al fuoco del bivacco o nel circolo familiare si raccontavano favole.

Con le formule magiche i popoli ugro-finnici (come del resto tutti i primitivi) allontanavano spiriti maligni, malattie e altre calamità. Le loro preghiere rispecchiarono a lungo antiche credenze pagane: erano rivolte agli esseri supremi (al dio del tuono, ecc.), a oggetti personificati e a corpi celesti (la luna nuova), ma spesso le si usava per riti sacrificali, come il « sacrificio delle tende » o il « sacrificio delle vecchie ».

Negli indovinelli ugro-finnici risalta il pudore nell'alludere a certi importanti fatti della vita, come nascita, matrimonio, morte. Gli eventi quotidiani servirono spesso da pretesto, mentre a causa di prescrizioni del culto (sistema dei tabú) furono esclusi dal gioco alcuni avvenimenti dell'ambito familiare e della tribú. Gli indovinelli adempivano a funzioni diverse: soprattutto presso gli ugri erano il divertimento di certe serate pubbliche, ma furono importanti anche nel folclore matrimoniale. Spesso i genitori acconsentivano al matrimonio della figlia, solo dopo che il pretendente o il mezzano avevano risolto certi indovinelli.

I canti (come canti di soldati, di ragazze, di filatrici e le ninnenanne) sono un genere specifico della poesia popolare solo presso i permi e gli ugro-finni del Volga. La letteratura popolare ob-ugra, invece, annovera una quantità di canti cosí elevata che essi quasi eclissano tutti gli altri generi letterari.

Influssi stranieri

Anche per quanto riguarda la presenza di elementi stranieri nella loro letteratura, gli ob-ugri differiscono dagli altri due gruppi. Pur essendo esposti da piú di novecento anni all'influenza russa e pur facendo parte dal XVIII secolo della Chiesa slavo-ortodossa, nella loro tradizione il pensiero russo e quello cristiano non hanno mai avuto eco durevole. La spiegazione potrebbe trovarsi in questo dato di fatto: fu sempre difficile tenere sotto controllo una popolazione nomade come la ob-ugra che per di piú, non appena cessava una pressione esercitata dall'esterno, riassumeva le consuetudini tradizionali.

Molto diversa è la situazione dei permi, agricoltori da tempo assuefatti alla vita sedentaria, piú progrediti degli ob-ugri nell'economia, nella vita sociale e nella cultura. La loro letteratura popolare accoglie, oltre che le componenti originali già citate, anche caratteristiche presenti nel folclore di altri popoli dell'Europa settentrionale e, nei canti, persino motivi turco-tartari che probabilmente derivano da influssi del XIII e XIV secolo.

Osservazioni analoghe valgono per la poesia popolare degli ugro-finni del Volga, anch'essi sedentari: qui, come nella vita religiosa popolare, ritroviamo un sostrato pagano, sul quale si sono successivamente depositati elementi tartaro-musulmani e russo-ortodossi. Nel XVII secolo sono stati presi a esempio modelli letterari russi, ed è stato adottato il verso sillabico.

Particolarità stilistiche

In tutta la letteratura popolare degli ugro-finni ritroviamo una particolarità stilistica: il parallelismo. Esempio:

Gran travaglio che al canto s'adatta
gran travaglio che alla saga s'adatta
ho sofferto

oppure:

A una fune legate
sei vittime essi recano
a una fune legate
cinque vittime essi recano.

Molto frequenti sono attributi ornamentali sul tipo di «sette fiumi che corrono come un'oca, che corrono come un'anatra». La lingua poetica adopera parole e locuzioni stilistiche che la lingua parlata non usa mai. Sono frequenti le allitterazioni.

Frattura con la tradizione

Dopo la rivoluzione del 1917, socializzazione e industrializzazione influirono in modo decisivo sulla poesia popolare degli ugro-finni annessi alla Russia. Nel 1924 il governo sovietico creò un «Comitato del Nord» che avrebbe dovuto incanalare, il piú rapidamente possibile, tutti i cosiddetti popoli del Nord sulla via della ricostruzione socialista. Due anni piú tardi sorsero le prime cooperative di produttori, dalle quali si svilupparono poi i kolchoz. Nel 1940 l'economia di questi piccoli popoli era collettivizzata al novanta per cento. Si distribuirono utensili moderni ai cacciatori, pescatori e allevatori. Armi da fuoco sostituirono arco e frecce. I popoli nomadi furono colonizzati. I bambini studiavano e vivevano nelle nuove scuole. Lingua delle scuole divenne il russo. Non stupisce quindi che, alla fine del periodo scolastico, i giovani fossero del tutto distaccati dalla tradizione, la ritenessero anzi sorpassata.

Nelle nuove condizioni di vita, l'antica poesia popolare perse il significato mantenuto sino ad allora. (Gli sciamani, che avevano avuto una posizione significativa nella vita popolare, furono liquidati come «nemici del popolo» o «nemici della classe».) Nel frattempo, grazie alla diffusione delle scuole, sorse una letteratura scritta (nelle lingue scritte, in alfabeto russo, fissate dopo il 1920). La nuova letteratura orale ha conservato le forme tradizionali, infondendo loro un contenuto totalmente diverso, che segue sempre di piú il «realismo socialista».

Franz Simon

LETTERATURA SAMOIEDA

La tundra artica copre migliaia di chilometri quadrati tra la Dvina settentrionale e il corso siberiano del Chatanga. Qui vivono i samoiedi (poco meno di 30.000), creatori e tipici rappresentanti della cosiddetta civiltà siberiana delle renne, in un primo tempo nomade. Solo in epoca recente hanno imparato a conoscere le conquiste della civiltà e gli elementi della cultura occidentale. La loro lingua scritta è in fase di formazione; pertanto ciò che altrove chiamiamo «letteratura» si limita nel loro caso alla poesia popolare.

La poesia popolare samoieda, le cui espressioni piú originali per forma e contenuto si conservano presso i samoiedi juraki (circa 25.000), si differenzia molto dalle creazioni dei popoli vicini e di tutti gli europei. Vi si rispecchiano i sentimenti e le credenze dei pastori che sugli sterminati campi di neve seguono le mandrie di renne, vi domina la fantasia che nelle monotone notti invernali crea liberamente.

Piú significative delle opere in prosa sono quelle in versi: i singoli canti, tutti monodici, non hanno accompagnamento strumentale.

Canti epici, elegie

Ai canti lirici i samoiedi preferiscono gli epici. I loro «canti di eroi» (il nome *sjüdbapts*, da *sjüdbe*, gigante, è molto significativo) narrano imprese di meravigliosi e terribili giganti, di uomini audaci in lotta contro spiriti maligni, di giganti antropofaghi, di mostri bizzarri e di stirpi straniere, quasi sempre per la conquista di una donna o per la cattura di una mandria di renne. Spesso però i conflitti sorgono dalla vendetta. Questi canti sono una creazione originale, come attestano le allusioni mitologiche e le descrizioni d'ambiente che rispecchiano una società tribale fondata sul patriarcato.

I «lamenti in forma di favola» (*jarrapts*) sono un genere narrativo diverso, ma altrettanto apprezzato. Raccontano le miserie degli eroi, le prove, gli insuccessi, le sofferenze e non, come i precedenti, le loro battaglie. Canti epici ed elegie non differiscono però solo per il carattere del tema, ma anche per la sua esposizione: quelli narrano le avventure degli eroi in terza persona, questi in prima.

I due generi hanno poi un altro punto in comune: il loro testo,

anche se il contenuto è stato trasmesso di generazione in generazione, non ha forma fissa e la storia si ripresenta sempre con aspetti nuovi. Il testo assume dunque valore poetico mentre un cantore lo interpreta.

L'improvvisazione

I « canti d'ebbrezza » (*jabehma*) sono al limite tra genere epico e lirico. Il cantore vi descrive fatti e sentimenti ispirati a varie circostanze. Non sono legati a un testo determinato come i canti lirici, per esempio i canti delle fanciulle, ma dall'inizio alla fine si basano sull'improvvisazione, e si può dire che cominciano a morire nel momento in cui sorgono. Tutti sanno racchiudere con accenti sempre nuovi nel canto gioie e dolori: perché si dovrebbero allora imprimere nella memoria questi frutti dell'improvvisazione?

I « canti degli sciamani » (*sampadapts*) testimoniano un alto grado dell'arte dell'improvvisazione. Accompagnati dai colpi ritmici del tamburo, raccontano i loro dialoghi con gli spiriti e i viaggi nell'al di là. Anche i testi dei canti epici sono in genere piú o meno improvvisati. Il testo è subordinato alla melodia e il rapporto fra i due elementi si rivela qui piú singolare che presso altri popoli primitivi.

Testo e melodia

Per quanto riguarda i testi samoiedi, come si è già detto, non si può parlare né di metro né di ritmo, né di rima. Il testo base, cioè quello non cantato, non è mai sottoposto a regole metriche, anzi, considerato in sé, in un certo senso non esiste neppure, acquista vita solo dalla comunione con la musica. Il testo base improvvisato si piega a legami metrici solo dopo avere assunto i moduli delle battute e del ritmo insiti nella melodia.

Di regola i singoli versi del testo base hanno meno sillabe di quanto la musica richiederebbe, cosí è sempre necessario allungarli per poterli armonizzare con la sequenza musicale. Per adattare le parole alle battute del canto, i samoiedi introducono certe sillabe riempitive, come *-jo*, *-ow*, *-äj*, oppure pleonasmi, come *ngäej*, *ngoow*, alla fine di un verso, oppure tra le parole di uno stesso verso e persino tra le vocali di alcune parole, ma qualche volta preferiscono ripetere le sillabe iniziali e finali di una parola. Gli elementi riempitivi non hanno funzione grammaticale o espressiva, devono solamente far quadrare uno schema ritmico-metrico. I versi di un certo canto sono talora cosí frammisti a elementi riempitivi da risultare irriconoscibili, del tutto oscuri senza una spiegazione particolare.

Molti canti iniziano con un verso convenzionale di due parole: *manjih jiljewöwah* (noi abbiamo vissuto). Il cantante può eseguire queste due parole in modi diversi, sempre in armonia con la musica e in funzione della stessa. In un canto, per esempio, suonano: *manjoow / jilljoow - // öwwoow / ngäe-äe-äe-äj*, mentre in un altro: *ma-a / njo-ow/jilljoo-//wöwoow/ngää-äj* (vocali e consonanti sottolineati non fanno parte del testo base).

Grazie alle sillabe riempitive si ottiene dunque il numero di sillabe

necessario per il canto e quindi il ritmo del verso, mentre dal suono concorde dei ritornelli affiora una rima primitiva. I samoiedi non apprezzano il testo base senza sillabe riempitive, anzi rifiutano di ripeterlo: evidentemente un testo base senza ritmo né rima non appagherebbe il loro senso estetico, non vi troverebbero che un elenco, privo di poesia.

Una composizione samoieda è dunque inscindibile dalla melodia, esiste solo con essa, accanto a essa; per studiarne la metrica si deve pertanto sempre tener conto delle variazioni imposte dalla musica. Purtroppo i canti annotati insieme con la melodia e con gli elementi riempitivi sono troppo pochi perché si possa almeno determinare le regole piú generali delle forme metriche maggiormente diffuse. Tuttavia le musiche sembrano varie, i ritmi ricchi di movimento, anche se un europeo, abituato alla musica occidentale, giudica i canti samoiedi strani e monotoni: infatti la loro melodia si basa su una serie di due o tre toni che, per di piú, sono incessantemente ripetuti a ogni verso, oppure a un verso sí e uno no. Il ritmo delle melodie, ricchissime di melismi — tutte hanno un limitato campo di frequenza e non sono mai riferite alla scala cromatica — può mutare piú di una volta anche nel corso di uno stesso canto. I cantori piú bravi eseguono le loro nenie con una profonda e sincera capacità d'immedesimazione artistica. Il pubblico, riunito in una tenda, segue con uguale tensione le parole e la mimica con la quale il cantante sottolinea l'azione nella foga della recita. Un buon cantore gode di straordinario rispetto.

I numerosi dialoghi e monologhi, spesso stereotipi, sono una caratteristica dei canti epici che traboccano di attributi metaforici, paragoni tratti dalla vita nomade, varie formule di apertura e conclusione. I canti degli sciamani, per natura i piú adatti a tener viva la tensione del pubblico e a rendere piú intenso il contenuto mitico di certe cerimonie, sono sempre punteggiati da interiezioni, esclamazioni e ripetizioni di particelle.

La favolistica samoieda ha, in paragone ai canti, un significato secondario. Del resto l'influsso straniero è fortissimo su questo tipo di poesia popolare, anche se raramente si può definire il luogo d'origine di ogni singolo motivo e il corso della sua migrazione. Tra le favole e le saghe dei samoiedi juraki, i miti cosmogonici, ricchi di colpi di scena stupefacenti, e le favole eziologiche d'animali, ambientate nella vita nomade, sembrano i piú originali. Queste ultime spiegano con molta fantasia certe caratteristiche fisiologiche o abitudini di animali e uccelli, e sono assai diffuse anche presso altri popoli dell'estremo Nord.

I samoiedi eseguono tutte le favole in una prosa recitativa e ritmica: ciò non appare strano se si pensa all'alto livello di perfezione dei loro canti. Come nel canto, il testo è fuso in una forma ritmica coerente che espande e muta il suo contenuto primitivo.

La favola d'animali deve solo intrattenere gli ascoltatori, quasi sempre scettici sulla veridicità del racconto. Nei riguardi dei canti epici, viva testimonianza del passato, essi mostrano invece una diversa disposizione d'animo, e li giudicano la creazione piú sublime della poesia popolare.

Diffusissimi sono anche gli indovinelli, che, quasi tutti, fanno

parte del comune patrimonio culturale di tutti i popoli dell'Artico. Purtroppo non conosciamo la poesia popolare, ormai in decadenza, dei samoiedi tawgi e delle tribú che vivono lungo lo Jenissei. Sulla poesia popolare dei selkupi (circa 4000 persone) possiamo dire solo che il suo carattere è affine alla produzione dei samoiedi juraki. Lo studioso finlandese K. Donner ha infatti trovato alcuni frammenti di un'epopea popolare in prosa, che per certi loro aspetti richiamano alla memoria i canti epici dei samoiedi juraki. Tuttavia nel corso del tempo alle storie di Litje, eroe dell'epos selkupo, si sono aggiunti molti elementi estranei, tra i quali possiamo distinguere il motivo di Orfeo e la comparsa di Cristo. Nonostante i numerosi rimaneggiamenti, questo epos resta però un prezioso documento della poesia popolare selkupa, piuttosto povera e sempre meno coltivata; testimonianza, anche, dell'antica concezione del mondo, delle credenze religiose e totemiche di questa tribú.

Lingua scritta e letteratura

Abbiamo già notato, all'inizio di questo saggio, che da alcuni decenni i samoiedi juraki stanno creando una propria lingua scritta e, con essa, una letteratura indipendente. Le sue prime testimonianze sono legate ai nomi di Tyko Vylko, traduttore di Lermontov e Puškin, di I. F. Noho e Ivan G. Istomin, quest'ultimo membro dell'Unione degli scrittori sovietici. Questa giovane letteratura comincia ora ad accogliere, accanto a generi e forme popolari indigene, generi e forme europee tradizionali, con uno scopo soprattutto politico.

Peter Hajdú

LETTERATURE CAUCASICHE OCCIDENTALI E ORIENTALI

Per letterature caucasiche occidentali e orientali intendiamo sia il complesso delle creazioni della poesia popolare (per lungo tempo tramandata solo oralmente), sia le espressioni scritte, artistiche o erudite, relativamente recenti, di autori noti, redatte in una delle lingue caucasiche occidentali od orientali.

Alle lingue caucasiche occidentali appartengono essenzialmente l'abcasico, il circasso (basso circasso o ciaco, chiamato anche adighé, il circasso orientale o cabardino) e l'ubych; delle lingue caucasiche orientali fanno parte il gruppo centrocaucasico (ceceno, inguscio e bats) e un vasto gruppo in prevalenza originario delle regioni montane del Daghestan, definibile in senso piú stretto come caucasico orientale (avarico, lak, lesgo-tabassarano, udi, khinalug).

A differenza dell'antica lingua colta sudcaucasica, il georgiano, e dell'armeno indogermanico parlato nel sud di tale regione, la cui tradizione risale al V secolo d.C., le lingue caucasiche occidentali e orientali non dispongono di antiche tradizioni scritte.

Sotto il profilo strutturale le lingue del Caucaso presentano con le lingue antiche dell'Asia Minore — sumerico, elamitico, hurritico, urarteico, (proto)cattico — il basco dei Pirenei o il burusciasco a sud del Pamir, analogie non condivise dalle lingue semitiche, camitiche e indogermaniche. Tuttavia questi paralleli strutturali non autorizzano in alcun modo a dare per provata un'affinità storica vera e propria fra le lingue suddette e i tre gruppi estremamente differenziati delle lingue caucasiche (caucasica occidentale, orientale e meridionale), o a concludere in merito a una comune origine etnica dei loro esponenti.

Anche sull'origine e l'età dei popoli che parlano una delle lingue caucasiche occidentali o orientali non si ha nessuna certezza. Nomi come quelli dei circassi e degli abcasi (caucasici occidentali) o dei lesghi (caucasici orientali) erano già noti nell'antichità. Gli avari (caucasici orientali), per contro, devono evidentemente il loro nome a una parificazione o a uno scambio con gli avari di origine asiatica del primo medioevo, mentre essi si autodefiniscono col nome patrio di « montanari ».

Società e credenze

Le popolazioni citate si dividevano per la maggior parte in federazioni tribali che vivevano, talvolta, riunite in comunità di villaggio.

Presso i ceceni gli abitanti di uno stesso paese avevano cognome uguale, il che stava a indicare la discendenza da un medesimo ceppo. Come nelle altre tribú caucasiche montanare, padre e madre godevano da parte dell'intera stirpe di particolare venerazione. Nozze (rapimento della sposa) e sepoltura venivano compiuti in tutto il Caucaso settentrionale secondo riti determinati. Fino al tempo del dominio sovietico la società dei circassi ebbe impronta feudale. Essa era ordinata corporativamente.

Come forma di economia vigevano da tempo immemorabile l'allevamento del bestiame (nelle zone montane) e l'agricoltura. In conformità alle tradizioni veniva altamente stimato, in particolare, il mestiere del fabbro. Meritano di venir posti in risalto i prodotti artigianali in ferro battuto di Kubači, paese i cui abitanti parlano una lingua propria, il cubacino, che si avvicina a quella dargua. Il comunismo introdusse nelle tribú il sistema dei kolchoz.

Sono tuttora riscontrabili tracce delle antiche religioni politeistiche. Presso i circassi e gli abcasi venivano onorati in origine una divinità suprema e vari dei con diversi attributi. Oltre al dio della fucina vi erano divinità che presiedevano all'agricoltura, ai boschi, ai venti, all'acqua, ecc. Presso i lesghi un ruolo determinante era sostenuto, in subordine al padre degli dei, dal dio del tuono. La funzione del sacerdote consisteva nel recitare detti sacri e sacrificare animali in boschi sacri dinanzi a croci di ferro o di pietra. Il culto dei morti e la venerazione delle anime erano pratica comune a tutto il Caucaso del nord.

All'influsso orientale si riallacciò piú tardi l'espansione dell'islamismo, al quale nel Caucaso settentrionale furono sacrificati in larga misura gli incentivi alla diffusione del cristianesimo e le religioni autoctone antiche. Durante la dominazione dei mongoli del XIII e XIV secolo l'islamismo divenne presso gli avari religione nazionale, mentre presso gli abcasi esso non divenne tale che alla fine del XVII secolo e presso i cabardini intorno alla metà del XVIII. (I cabardini sono circassi che, originariamente domiciliati sulle coste del mar Nero, erano stati indotti dalla pressione tartara a trasmigrare nel territorio nordcaucasico di Kabarda.)

La lingua scritta

All'inserimento delle popolazioni nordcaucasiche nella cerchia culturale di una religione superiore, avvenuto relativamente tardi e in parte anche solo lentamente, si riconnette certamente il fatto che solo ad alcune di esse, e anche a queste solamente nel XIX e XX secolo, fosse dato sviluppare una propria lingua scritta. In conto di lingue scritte sono tenute oggi l'abcasico, con la relativa derivazione dell'abcasinico, inoltre il basso circasso o ciaco, e il cabardino o circasso orientale. A lingua scritta non è stato promosso invece l'ubych, i cui parlanti, a seguito della conquista russa del 1864, emigrarono in Turchia dove il loro folclore e il loro linguaggio non poterono sopravvivere che in parte.

Delle ventotto lingue caucasiche orientali, a loro volta suddivise in vari sottogruppi, ne sussistono oggi sette, adottate nelle scuole e

usate nella scrittura: il ceceno e l'ingusio della famiglia centrocaucasica, l'avarico, del gruppo avaro-andico; inoltre il lak e il dargua appartenenti al ramo omonimo del gruppo caucasico orientale, il lesgo e il tabassarano, quali articolazioni delle lingue samuriche.

La tradizione piú recente di queste lingue spetta al tabassarano, in uso come lingua scritta soltanto dal 1932, mentre quella risalente piú lontano nel tempo è l'avarico, lingua piú importante del Daghestan, la quale — secondo M. S. Saidov (1948) — pare fosse già nel XV secolo lingua scritta, dato che in un testamento del 1485 redatto in arabo si trovavano sedici parole in avarico. Nel XVII e XVIII secolo testi religiosi dell'Islam vennero tradotti dall'arabo in avarico. Secondo quanto accertato da G. Deeters fu quest'opera a permettere ai teologi di esprimere in avarico, fedelmente, anche concetti astratti.

Fra le lingue scritte non viene considerato l'udi, i cui parlanti abitano oggi in tre paesi situati fra le repubbliche sovietiche della Georgia e dell'Azerbaigian. Tuttavia nel 1893 Simon Bežanov eseguiva in questa lingua una traduzione del Vangelo; inoltre esistono testi scolastici delle elementari per la compilazione dei quali è stata usata, nel 1937, in forma ampliata, la lingua georgiana. Come forma originaria dell'udi fa testo, per i vari eruditi, la lingua degli albani caucasici, piú tardi assorbita dal turco azerbaigiano, il cui carattere non è piú ricostruibile con sicurezza. (Secondo fonti armene gli albani, che dal IV al XIII secolo vissero nell'Azerbaigian orientale, appartenevano insieme con i georgiani e gli armeni alle popolazioni cristiane del Caucaso.)

Perché dalle lingue parlate potesse venire sviluppata una lingua scritta, e dall'epica popolare sorgesse una poesia d'arte, dovevano adempiersi due condizioni preliminari:

1) dall'ambito di un linguaggio straniero dovevano venire assunti segni grafici appropriati e questi venire adattati alle particolarità dell'idioma nazionale;

2) la lingua nazionale, pur adottando l'alfabeto dei conquistatori stranieri, in particolare quello degli arabi, dei persiani, dei turchi e dei russi, doveva prevalere sulle lingue scritte non caucasiche.

Relativamente al primo punto bisogna dire che come fondamento per la scrittura servirono, nel corso della storia linguistica, l'arabo, il latino, il russo e, incidentalmente (come dal 1928 al 1954 per l'abcasico), l'alfabeto georgiano; tutti potevano venire ampliati per mezzo di segni aggiuntivi. Casualmente molte scritture si scissero l'una dall'altra. L'avarico venne scritto nel XVIII secolo con lettere dell'alfabeto arabo; piú tardi, nel XIX secolo, con la scrittura «uslarica» (ricavata dal barone Pietro Uslar dall'alfabeto russo cirillico) che venne impiegata, fra l'altro, per l'abcasico e, all'inizio del secolo XX, per il ceceno. Dal 1928 circa al 1937-'38 prevalse nel nord del Caucaso, per l'uso comune, una scrittura latina, piú tardi sostituita, come norma, dalla scrittura russa. Inoltre esistevano creazioni individuali: cosí il poeta cabardino Bekmurza Pačev (1854-1936), con l'aiuto dell'alfabeto arabo, creò, poco dopo il 1880, una scrittura specificamente destinata ai suoi versi.

Per quanto riguarda il secondo punto notiamo che a fondamento delle future lingue caucasiche scritte venivano posti sempre, inizialmente, determinati dialetti singoli. Cosí la lingua scritta avarica, cono-

sciuta come *bolmac* (scrittura dell'esercito) era basata sul dialetto di Chunzach; la scrittura del lak sul dialetto del capoluogo Kumuch. La scrittura del lesgo, a sua volta, non si discosta molto dalla parte centrale della zona linguistica chiamata Küre (ragione per cui il lesgo viene indicato, talvolta, anche come curinico).

Svolta storica

Un influsso notevole sullo sviluppo della lingua e della poesia nordcaucasica risale al fatto che nel 1859 la regione dell'alto Daghestan — dal cui nome le lingue caucasiche orientali, a esclusione di quella veinaca, vengono globalmente definite come « daghestane » — venne conquistata dai russi e che essi nel 1864 assoggettarono i circassi. Da allora l'influsso della cultura e della lingua russa si accrebbe notevolmente benché questi due elementi non riuscissero a infrangere del tutto la solida posizione delle lingue e delle culture orientali nella popolazione in prevalenza musulmana. Si conservarono numerosi vocaboli orientali, e noti poeti del periodo anteriore al comunismo rimasero legati al mondo intellettuale dell'Oriente: è il caso dell'avaro Maḥmūd di Qahab-roso (1890?-1919), allievo del poeta Čanka, il quale scriveva poesie d'amore in forma di lettere. Panislamico fu il poeta laco Jusuf Qadi Murkelinskij (m. 1918), mentre il lesgo Jetim Emin (1816-1878), chiamato anche « padre della poesia lesga » per l'influsso esercitato sui poeti seguenti, elaborava temi d'origine persiana. Comunque la diffusione delle lingue scritte orientali è stata ragione non ultima che non si sentisse la necessità di lingue scritte e letterarie autonome e queste non si sviluppassero che in epoca recente. Oggi, per contro, persino nelle scuole l'insegnamento viene impartito nelle rispettive lingue materne solo nei primi anni; successivamente viene tenuto in prevalenza in lingua russa, diffusa come « lingua franca », cosí come anche il patrimonio lessicale delle lingue caucasiche contiene molti vocaboli presi a prestito dal russo.

Poesia ed epica popolare

Tuttora indipendente dalla scrittura e dalla lingua scritta è la poesia popolare, i temi della quale, non di rado, sono stati tramandati di generazione in generazione attraverso tradizioni assai antiche. Il favore di cui essa godeva è testimoniato da un detto circasso: « il sepolcro dell'uomo viene distrutto, ma il canto dura fino alla fine del mondo ».

Di grande importanza è l'epica popolare, la quale consta, in particolare, di saghe nartene (in circasso *narty-qabâr*), storie di Prometeo e canti storico-eroici. I narti erano un'antica schiatta di eroi amanti della guerra e del vino, delle cui gesta narrano le saghe di osseti (indogermanici), ingusci e ceceni nel Caucaso centrale, di circassi, abcasi e ubych, nel Caucaso occidentale, e degli svani nel Caucaso meridionale. Questo ciclo di saghe è rintracciabile anche fra i caraciai e i balcari di lingua turca, e nel Daghestan: ma poiché il loro centro di diffusione si trova in prossimità del territorio degli osseti, discendenti degli alani iranici, un tempo stabilitisi insieme con altre tribú iraniche

(sciti e sarmati) nel Sud della Russia, gli etnologi hanno cercato le radici di queste saghe fin nell'età iranica preossetica. Dagli osseti l'epica nartena venne tramandata, in particolare, ai circassi e agli abcasi. Di provenienza iranica sono alcuni fra i nomi ricorrenti nell'epica: cosí lo stesso nome di popolo, *Nart*, che presumibilmente deve essere tradotto con « uomini ». Il nome della donna nartena *Sätdna*, in sé non chiaro, richiama *Satinik*, una principessa alana menzionata dallo storico armeno Mosè Corenese (VI secolo). In adighé l'eroe Soslan della versione osseta è conosciuto come *Sosryko*: il suffisso iranico *-an* vi è sostituito dal suffisso circasso *-ko*. Come nome Soslan è documentato già nel XII secolo: si chiama infatti David Soslan il marito della regina georgiana Tamar. La figura centrale, che nella versione circassa è Sosryko, presso gli osseti è spesso Batradz il quale, generato da una ferita alla schiena di suo padre Chämys, ne diviene piú tardi il terribile vendicatore. L'eroe Sosryko, nel quale G. Dumézil riconosce la personificazione di un antico eroe della luce, ricorda nella sua proprietà di apportatore del fuoco il greco Prometeo. È largamente diffuso il motivo della nascita di Sosryko da una pietra. La figura di Satàna, progenitrice della piú giovane generazione nartena, comune a tutte le versioni dell'epica, secondo l'opinione di vari ricercatori rivela un nucleo matriarcale nel complesso delle saghe. Le leggende nartene sono per la maggior parte tramandate in prosa, ma esistono anche sotto forma di canti epici. Il principe N. Trubezkoj, che nel 1910 soggiornò presso i circassi della tribú dei Tuapse, sulle coste del mar Nero, riferisce che ormai le conoscevano pochi individui in età avanzata, oltre ai circassi islamizzati, i quali però erano restii a narrarle, perché « il narrare saghe nartene era considerata pratica non particolarmente pia ». Per contro V. I. Abajev scrive, ancora nel 1949, che in un'altra regione gli era stato assicurato da un fabbro: « I narti sono noti a tutti ». La ricerca scientifica del complesso narteno è ancora lungi dall'essere conclusa. Oltre che da eruditi nazionali, essa è portata avanti soprattutto dal francese G. Dumézil, il quale, attraverso elementi comparativi della mitologia indogermanica, persegue l'interpretazione di figure nartene isolate.

Oltre all'epica nartena sono diffuse nel Caucaso diverse variazioni poetiche della leggenda di Prometeo: un eroe eminente — che a differenza di quello del mito greco non è un titano — aspira a rivaleggiare con gli dei (o secondo testi posteriori cristiani, con Dio oppure Cristo) e per castigo viene incatenato a uno scoglio oppure rinchiuso in una caverna. Questo eroe è conosciuto presso i singoli popoli sotto nomi diversi: presso i georgiani sudcaucasici si chiama *Amirani*, presso gli armeni *Mger*, presso i cabardini *Uašcha-Macho*, e presso gli abcasi *Abrskil*. Talvolta viene considerato anche « apportatore della salute », come il greco Prometeo era apportatore del fuoco. Comunque il filologo georgiano N. J. Marr (1865-1934) in antitesi con i piú anziani eruditi del XIX secolo sostenne che a una figura caucasica autoctona di Prometeo spettasse la priorità su quella del mito greco. Oltre a questi due cicli, ve ne sono altri, meno importanti per la letteratura comparata. Figure di eroi circassi come quella di Andemirkan o di « Damalej dalle ampie spalle » sono divenute centrali nell'epica popolare orale solo a partire dal XVII secolo. In particolare, meritano di venir menzionate le canzoni circasse il cui influsso su Puškin ha la sua

piú notevole espressione nella novella in versi *Il prigioniero del Caucaso* (1821).

Nel 1910 Trubezkoj poté riscontrare nella poesia popolare ciaco-circassa «numerose categorie di canzoni caratterizzate per forma e contenuto»: i *voredyž* (canzoni antiche) erano canti corali di guerra. Solisti diversi si alternavano nel canto del testo originale, mentre la schiera dei rimanenti cavalieri intonava volta a volta il ritornello. Tema dominante dei *voredyž* annotati da Trubezkoj era quello della guerra contro i russi. In epoca molto precedente erano già sorti però, dei canti che narravano di lotte avvenute fra diverse tribú circasse e che menzionavano quali armi frecce, archi e spade, ma non ancora fucili. Inoltre vi erano canzoni di carattere denigratorio e altre di tipo ameno. Altre ancora, il cui argomento ricalcava il testo di determinati racconti in prosa, a esempio, delle saghe nartene, venivano cantate da solisti con accompagnamento di *pš'yne*, strumento circasso a due corde di crine di cavallo. Anche i canti eroici degli abcasi erano spesso accompagnati da strumenti a corda. Un buon numero di canzoni di genere vario vengono attribuite ai lesghi. Le loro melodie non di rado ricordano quelle degli azerbaigiani di lingua turca. Esse venivano cantate con l'accompagnamento degli strumenti musicali piú vari. Tra le danze, è tipica quella che con parola russa è detta *lezginka* (cioè ballo dei lesghi). Oggi il compositore lesgo di musica sinfonica G. A. Gasanov gode di una notorietà che ha varcato i confini della sua patria.

Nel territorio caucasico orientale gli abitanti delle zone montane del Daghestan — fra i quali anzitutto avari, lesghi, tabassarani, lachi e dargua — dispongono di un'epica popolare anonima assai ricca, la quale narra efficacemente di conflitti storici con popoli stranieri, russi e persiani. Cosí nel Daghestan, ma piú particolarmente presso gli avari e i lachi, viene data ampia risonanza alla vittoria che le tribú daghestane riportarono nel 1742 sullo scià persiano Nadir. Altro soggetto è la lotta valorosa per la libertà, che, sotto il governo dell'avaro Šamil, il movimento politico-religioso (islamico) d'indipendenza condusse contro i russi fino alla metà del XIX secolo. La versione avarica del canto che narra le imprese eroiche e il tramonto di Chočbar (canto diffuso anche in dargua e in laco e nato probabilmente verso la fine del XVII secolo) venne tradotto in russo dal barone Uslar soltanto nel 1868. Le leggende su Šarveli rappresentano le ultime vestigia dell'epopea eroica dei lesghi, andata perduta. Nella poesia popolare laca viene menzionato un eroe a nome Murtusali. Nelle fiabe popolari avariche si narra di Alí figlio del khān Aspar, il quale cercava di scoprire il segreto dell'immortalità.

Presso i dargua, che hanno una loro versione del tema di Tristano e Isotta, troviamo una lirica particolarmente sviluppata. Nella canzone dargua *Due amici* — pubblicata nel 1892 nella silloge di Bašir Dalgat — una fanciulla vuole cantare all'amante morto delle canzoni d'amore anziché preci funebri. In un'altra poesia funebre la sorella piange il fratello Kapi scomparso.

Esiste pure una lirica laca: le varianti lache della storia dello scià Nadir e di quella di Chočbar si differenziano dalle versioni avariche per la loro intonazione popolare. La ricchezza della poesia popolare daghestana aveva già colpito Tolstoj, che in una lettera del 1875 parla di questo «singolare tesoro poetico».

Alle saghe e alle canzoni si affiancano, per la loro diffusione vastissima, le fiabe. Trubezkoj dà notizia di un gruppo di fiabe circasse lunghissime nelle quali diverse storie redatte in prosa si susseguono per ore senza concatenamento reciproco. Raccolte dal già citato barone Uslar, vennero date alle stampe, nel 1867, le *Fiabe e canzoni avariche*. Secondo i dati dell'«Istituto per la storia, la lingua e la letteratura dei popoli daghestani» risultavano registrate fino al 1949 450 fiabe avariche, 127 fiabe lesghe e 209 fiabe lache. In conformità agli accertamenti dello stesso Istituto, si deve contare sull'esistenza di oltre mille soggetti fiabeschi di origine daghestana e oltre 2000 di origine caucasica.

L'elaborazione artistica e la diffusione della poesia, in un primo tempo tramandata solo oralmente, sono competenza dei poeti (in cabardino *usako*) e dei cantori (*geguako*), che godono presso il popolo di alto prestigio. Nel 1927, L. I. Žirkov informava che per ascoltare il poeta avaro Maḥmūd di Qahab-roso, centinaia di persone si affollavano in piazza oppure si radunavano sui tetti piani delle proprie abitazioni. In tal modo canzoni e poesie non tardavano a divenire patrimonio generale del popolo. Vi furono inoltre singoli poeti divenuti famosi nei quali si può cogliere il passaggio dalla letteratura popolare anonima alla poesia d'arte. Importanti epici e lirici della generazione precedente sono ancora radicati all'antica poesia popolare tramandata oralmente: cosí il già menzionato cabardino Bekmurza Pačev, l'adighé Cug Teučež (1855-1940), l'avaro Ḥamzat di Cada (1877-1951), piú tardi definito capostipite della poesia avaro-sovietica, il dargua Batyraj (n. 1830?) e il lesgo Sulejman Stal'skij (1867-1937) celebrato da Gor'kij come l'«Omero del XX secolo». Le loro composizioni, in un primo tempo inedite, oggi sono parzialmente tradotte in russo. Dopo l'ultima guerra, la cospicua eredità letteraria di Sulejman Stal'skij viene ricercata e raccolta con cura filologica. Per la loro originalità colpiscono le poesie dell'analfabeta laco Abutalib-Gafurov.

Non di rado i poeti sono al tempo stesso conoscitori e collezionisti del folclore del proprio popolo. Cosí Dmitri Gulia (1874-1960), creatore della letteratura originale abcasica, si è guadagnato meriti di storico, etnologo, drammaturgo e traduttore. Il suo poema *Abrskil* (1910) è costruito sull'epica anonima degli abcasi. Come erudito, Gulia ha trattato problemi relativi all'alfabeto, alla storia e alla grammatica abcasica; ha insegnato la sua lingua all'università di Tiflis, e ha tradotto in abcasico opere georgiane e russe. Ha pure fondato a Suchumi il teatro abcasico (1921) e il primo giornale abcasico (1922). Lo scrittore J. Chapalajev ha fuso le canzoni eroiche popolari (che formavano la variante laca della già menzionata epopea sull'annientamento dello scià Nadir) in un ciclo unitario laco; altrettanto ha fatto per le analoghe canzoni avariche il filologo M. Saidov.

La prosa d'arte

La creazione delle lingue scritte venne particolarmente favorita da numerose traduzioni di opere letterarie straniere, come già è stato osservato nei riguardi dell'avarico. Il titolo del primo volume in lingua cabardina *Frammenti poetici su Sosryko e racconti tradotti in lingua ca-*

bardina da Kazi Atazukin (1864) è tanto piú indicativo, in quanto lo stesso Šora Nogmov (1801-1844), riconosciuto come primo dotto circasso, aveva scritto la sua *Storia del popolo circasso* in russo. Nel 1899 venne tradotta in avarico una parte del Nuovo Testamento. Oggi la maggior parte delle lingue citate dispongono già di una letteratura di traduzione notevole. Oltre ai classici russi sono state tradotte in circasso, avarico e dargua le opere fondamentali del comunismo (Marx, Engels, Lenin, Stalin).

Le lingue scritte nordcaucasiche trovano inoltre un incremento nella stampa periodica e quotidiana. Nel 1955 si contavano non meno di sette giornali lesghi oltre a uno tabassarano. Anche opere letterarie come quelle dello scrittore cabardino Chačim Teunov (n. 1912) vennero pubblicate in un primo tempo su quotidiani.

Solo la presenza di una lingua scritta ha reso possibile il nascere di una prosa d'arte, che oggi si trova però in uno stadio inferiore rispetto alla poesia lirica ed epica. Il primo prosatore cabardino è Alí Šogencukov (1900-1941), che oltre a numerosi versi, scrisse due racconti. In adighé e cabardino, sono usciti frattanto alcuni romanzi, tra cui *Šambul* (1940), di Tembot Kerašev (n. 1903), in adighé. Il cabardino Chačim Teunov ha scritto, fra l'altro, le biografie del poeta Bekmurza Pačev (1947) e di Alí Šogencukov (1950). Il romanzo storico *Gli abitatori della montagna* di Šorten Askerbij — una trilogia iniziata nel 1954 — offre un quadro efficace della vita dei montanari caucasici all'inizio del secolo XIX. I lachi considerano creatore del loro romanzo lo scrittore K. Zakuev.

Accanto alla prosa e alla poesia è nata una produzione drammatica: un teatro abcasico è stato fondato a Suchumi, come abbiamo già detto, e uno laco a Kumuch. Fra i drammaturghi lachi va citato M. Aliev. La storia del teatro lesgo comincia nel 1907 con la rappresentazione di opere in lingua azerbaigiana. Sette anni dopo compariva già un primo breve lavoro teatrale in lingua lesga. Il Teatro lesgo di Stato, fondato ad Achty negli anni venti, fu trasferito nel 1948 nella città di Derbent. Oltre a opere di autori lesghi, il suo repertorio comprende traduzioni dal russo, dall'avarico, e dalle lingue turche azerbaigiana e cumica.

Karl Horst Schmidt

Preghiere e offerte a Adachigahara per allontanarne la presenza malefica. *Stampa giapponese a colori del sec. XIX.*

LETTERATURE TURCHE FUORI DELLA TURCHIA

I turchi erano in origine per la maggior parte nomadi. Per «turchi» devono intendersi non soltanto gli abitanti della Turchia — i quali, al fine di meglio distinguerli in un raggruppamento unitario, verranno indicati come «osmani» — bensí tutti i popoli le cui lingue appartengono al ramo turco o tataro-turco del grande ceppo linguistico altaico: turco, mongolo e tunguso (o tunguso-mancese). Fra questi popoli verranno qui trattati gli uiguri, i ciagataici, gli usbechi, i kazachi, i chirghisi, i turkmeni o turcomanni, gli azerbaigiani, gli osmani, i tatari, i turchi siberiani (oirati, abaqan, tuva, jacuti) e i ciuvasci: altri saranno citati occasionalmente.

In forma di gruppi nomadi di conquistatori, i turchi — dopo il riflusso delle orde unne e la caduta del regno di Attila nel V secolo — non tardarono a sciamare dalle loro antiche terre di vagabondaggio nell'odierna Mongolia, e lungo le pendici meridionali dell'Altai e dei monti Saiani verso occidente e sud. Spintisi poi fino al mar Caspio e al Volga, verso l'Iran, la Mesopotamia, l'Anatolia, la Siria e la Palestina e di qui nel regno dei califfi e nell'impero bizantino, si impadronirono del potere e vi si stanziarono. Non v'è dubbio che questi nomadi, molto tempo prima della loro immigrazione nei territori da essi piú tardi abitati o retti, disponessero già di una copiosa letteratura tramandata oralmente, costituita in prevalenza da canti epici di argomento storico e leggendario ma, altresí, da favole e racconti fantastici provenienti da tutte le possibili fonti dell'Oriente nonché da canzoni: fatto questo che doveva rivelarsi importante anche agli effetti dello sviluppo di quei popoli. Comunque sia, la letteratura orale ha sempre influenzato in modo notevole quella scritta.

Per quanto concerne quest'ultima, la sua testimonianza piú antica — e il piú antico monumento, al tempo stesso, della letteratura degli altai — ci è conservata nelle antiche iscrizioni turche dell'Orchon. Queste iscrizioni, datate degli anni 732 e 735, sono tracciate in caratteri runici propri di una scrittura che risale all'alfabeto siro-aramaico e illustrano, in uno stile oltremodo scarno e lapidario, le gesta famose dei principi turchi liberatori del loro popolo dall'opprimente dominazione cinese.

Nell'odierna Asia centrale russa, o Turchestan russo (od occidentale) con le sue antiche città, prime fra tutte Samarcanda e Buchara, i turchi, all'inizio dell'VIII secolo, mossero contro gli arabi, i quali nel corso

di una lotta lunga e tenace avevano tentato di imporre agli iranici e ai turchi, in parte già precedentemente stanziativisi, il proprio dominio e la propria religione. Assai piú forte fu la resistenza opposta all'influsso arabo dalle schiere conquistatrici dei nomadi turchi. Soltanto intorno all'anno 1000 l'Islam riuscí ad affermarsi nella Transoxania, ossia nell'antica Sogdiana (futuro Turchestan occidentale). Ha cosí inizio la letteratura turca dell'Asia centrale; in quanto anticipatrice della letteratura ciagataica, essa fu spesso indicata come medioturco o ciagataico primitivo. Inteso in senso esatto, il termine « ciagataico » andrebbe usato solo a partire dal regno di Ciaghatāi, il figlio di Ğenğis Khān che nel 1227 ebbe in eredità l'Asia centrale già appartenuta al regno di suo padre.

La lingua di tutta la letteratura turca dell'Asia centrale del Turchestan orientale e occidentale, è l'uigurico che presenta differenze regionali minime. Dal paleoturco si è inoltre ben presto sviluppato il dialetto degli ogusci (oghuz), proprio di quei gruppi tribali dai quali doveva derivare la stirpe dei selgiuchidi. I selgiuchidi, conquistato poco dopo il 1000 l'Iran, si spinsero verso occidente e alla metà del XV secolo invasero l'impero bizantino e vi fondarono il dominio ottomano. Dall'antico selgiuchide derivò la lingua osmana, o ottomana, cioè il turco della Turchia (col quale il turco dell'Azerbaigian è a sua volta strettamente imparentato).

Nell'Asia centrale il passaggio dall'uigurico al medioturco e piú tardi al ciagataico non fu però tanto di carattere fonetico e morfologico, quanto piuttosto lessicale: dall'invasione islamica in poi, per tutta la terminologia astratta, religioso-filosofica e politico-sociale, prevale il lessico arabo e neopersiano, il solo rispondente al totalitarismo ideologico dell'Islam. Con ciò, un'intera serie di espressioni astratte per le quali l'uigurico disponeva di mezzi propri, venne sostituita da quelle arabe e neopersiane richieste dall'Islam. Questo implica nella lingua una cesura cosí acuta, che agli effetti lessicali l'uigurico e il medioturco — o piú tardi il ciagataico — si contrappongono come lingue letterarie diverse. Elemento di coesione continua a essere in certo modo la lingua popolare, la quale però non poté sottrarsi, neppur essa, all'influsso islamico. Il contatto tra i popoli turchi e iranici, esistito dai tempi piú remoti e vivo tuttora, si è dimostrato sotto il profilo culturale, proprio nell'Asia centrale, particolarmente fruttuoso: al punto d'incrocio fra tre religioni — il cristianesimo (nestoriano), il manicheismo e il buddismo — si sviluppò una cultura turca ad alto livello, e con essa una corrispondente letteratura. I rapporti scambievoli — in cui i turchi erano di solito, soprattutto alle origini, in posizione ricettiva e gli iranici in posizione attiva — furono agevolati dal fatto che i turchi e gli iranici erano assai affini: la maggior parte dei popoli iranici della steppa turanica erano stati anch'essi originariamente nomadi, e molti di essi, come i medi e i parti, lo rimasero fino a epoche avanzate della storia. In campo letterario la tradizione epica si è mantenuta a lungo fra loro. Pertanto non è fortuito il fatto che la letteratura turca dell'Asia centrale raggiungesse la sua massima fioritura proprio dove gli scambi con la cultura iranica erano piú intensi e profondi, ossia nel Turchestan, e qui, ancora una volta, prevalentemente negli antichi centri della cultura iranica, come Samarcanda, Buchara, la valle di Fergana, Marv, Herat, Taškent: tutti, a

esclusione della sola Taškent, ancor oggi punti focali della lingua e della cultura iranica.

Letteratura ciagataica

Non si conoscono finora monumenti della letteratura turca provenienti dal Turchestan occidentale e risalenti al periodo preislamico. Essi risalgono soltanto all'XI secolo, ossia al tempo in cui cominciò ad affermarsi il regno turco dei caraciai, che abbracciava in parti quasi uguali il Turchestan orientale e quello occidentale. Qui comparve nell'anno 1069, a Kašgar, il *Qutadghu Bilik*, redatto in scrittura uigurica e costituito da 72 capitoli, che comprende discorsi didattici sulla politica, la casa e la famiglia. Autore ne è Yūsuf di Balasaghun, successivamente elevato al titolo di ministro di palazzo. Dal punto di vista del contenuto, esso si ispira al *Qābūs-nāmè*, opera persiana pressoché contemporanea; sotto l'aspetto stilistico, allo *Šah-nāmè* di Firdusi di cui adotta anche il metro.

Pochi anni piú tardi (intorno al 1074) venne ultimato a Bagdad, capitale del regno arabo-islamico, un lessico turco-arabo dal titolo *Miscellanea delle lingue turche* (*Dīwān lughati-'t-Türk*), che prescindendo dalla sua funzione chiave nell'ambito della filologia turca, deve essere ricordato perché contiene oltre trecento quartine turche, raccolte fedelmente dalla bocca del popolo, e quasi altrettanti proverbi che attendono ancora tutti di venir pubblicati. Curatore del lessico è Maḥmūd al Kāšgharī, il quale esplicava allora le proprie funzioni presso la corte del califfo di Bagdad. In quest'opera il turco è scritto anch'esso in caratteri arabi. Risalgono al XII secolo i versi di carattere religioso di tre poeti del Turchestan, primi fra i quali quelli del mistico Ḫoğa Aḥmad Yasawī (m. 1166), la cui tomba si può tuttora vedere nella grande moschea della città di Turchestan (500 km circa a nord-ovest di Taškent). Accanto a quest'importante testimonianza della prima letteratura turco-islamica di orientamento sufico (dal titolo complessivo di *Ḥikmat*, « saggezza »), devono venir citati la *Soglia della verità* (*'Atabatu-'l-ḥaqā'iq*) letto sovente *Haibatu-'l-ḥaqā'iq* (*Dignità della verità*) di Aḥmad ibn Maḥmūd Yügnākī, scritto in *'arūḍ*, per la maggior parte in quartine rimate, e il *Libro delle cose ultime* (*Āḫir-zamān Kitābī*) di Sulaimān Hakīmata, opera di argomento escatologico.

Le lotte mongole avvenute agli inizi del XIII secolo spiegano perché soltanto nel secolo successivo siano da registrarsi monumenti linguistici quali le *Brevi storie dei profeti* (*Qiṣaṣu-'l-Anbiyā*, 1311), esempio dell'antica prosa turca. Accanto a questa si trovano anche testi in metro sillabico, che hanno la loro origine nel folclore. Come Rabghūzī, anche Ḫwārizmī è, come dice il suo nome, oriundo della Coresmia. Il suo *Libro d'amore* (*Muḥabbat-Nāma*) consta di lettere di alta perfezione stilistica che hanno per oggetto l'amore inteso nel senso del sufismo, della mistica islamica. Infine, si deve citare una versione ciagataica in versi della storia di *Yūsuf e Zalikha*, prediletta in tutto l'Oriente islamico. La narrazione segue l'episodio biblico di Giuseppe e della moglie di Putifarre, che nel Corano ha subito una leggera modifica; ne è autore Durbek, il quale la scrisse nel 1409: essa prepara il trapasso al periodo della letteratura ciagataica colta del XV secolo.

A quel periodo, piú o meno, appartengono alcune traduzioni di opere di maestri persiani eseguite da significativi poeti ciagataici: cosí, a esempio, Saif Sarā'ī traduce *Il roseto* (*Gulistān*) di Sa'dī, Ḫwārizmī la *Tesoreria dei segreti* (*Ḫazīnatu-'l-asrār*) di Nizāmī, e Qutb il *Khusrev e Šīrīn* (*Ḫosrau u Šīrīn*) sempre di Nizāmī.

Dopo le lunghe guerre di conquista condotte da Tamerlano e la fondazione del suo regno (1369-1405), quasi tutta la prima metà del XV secolo fu un periodo di tranquillità politica pressoché assoluta — evento raro, questo, nella storia di quei paesi, e che produsse una fioritura non piú raggiunta della cultura, delle arti e delle lettere.

I sovrani stessi, il figlio di Tamerlano Šāh Ruḫ, e il figlio di quest'ultimo Ulugh-Beg, parteciparono attivamente al progresso delle lettere e della scienza. Particolare interesse ebbe Ulugh-Beg per l'astronomia, a cui dedicò alcuni scritti incoraggiandone il progresso.

Il periodo di pace ebbe fine nel 1449 con l'uccisione di Ulugh-Beg, che segnò l'instaurazione di un regime sfavorevole alla cultura, dominato dall'oscuro influsso della confraternita di dervisci Naqšbandiyya e del suo maestro Ḫoǧa Ahrār. Dalla magnifica Samarcanda il centro della cultura si sposta a Herat, sino allora capitale del Khorasan e in ultimo residenza di Šāh Ruḫ, e al cui splendore aveva contribuito non poco la presenza del grande poeta e scrittore ciagataico Mīr 'Alī Šīr Nawā'ī.

La letteratura del XV secolo non è piú di tipo eminentemente religioso e didattico, ma ha assunto un accentuato colore mondano, e abbraccia una molteplicità di generi e di forme poetiche. Essa è sempre prevalentemente lirica, ma la prosa ha maggior rilievo anche se, come nella letteratura persiana — che di quella ciagataica è maestra e modello —, alla poesia, quale forma d'arte, è sempre riconosciuta la precedenza.

Cosí tutta la ricchezza delle forme estetiche persiane viene trasfusa nella letteratura ciagataica, vengono create strofe complicate di cinque (*muḫamma*) e di otto (*muṯamman*) versi, e *qasīdè* alla maniera di Sa'dī, di grande raffinatezza; non di rado vengono usate le forme proprie della tenzone poetica (*munāzara*). Il *ghazal*, specie quello della lirica amorosa, che piú si avvicina, in certo qual modo, alla canzone popolare, si diffonde comunemente; nascono grandi poesie romantiche come *Rosa e primavera* (*Gul u Navrūz*) di Luṭfī, e viene adottata, oltre al metro dell'*arūḍ*, anche la forma piú complicata del *mu'ammā*, la sciarada in versi, soprattutto nella satira, ora usata anche nella poesia ciagataica.

Molti poeti ciagataici, fra cui tutti i maggiori, scrivono anche in persiano. Nonostante l'influsso che il persiano e la relativa letteratura esercitano sul ciagataico, sul turco e sul turco osmano, la letteratura ciagataica non è però né una copia né una buona imitazione del persiano. Per contro, essa attinge frequentemente all'epoca classica, che culmina nelle opere di Mīr 'Alī Šīr, talvolta spingendosi al di là di quella persiana e influenzando a sua volta non soltanto l'intera letteratura dell'Asia centrale e tutte le letterature turche, ma in misura non lieve anche la stessa persiana. Tra i poeti di quel grande periodo classico della letteratura ciagataica anteriore a Mīr 'Alī Šīr e a lui contemporanea, citeremo i tre piú importanti: Luṭfī, Atā'ī e Sakkākī. Oltre all'opera *Gul u Navrūz* precedentemente citata, fra tutte le poesie scritte da Luṭfī

in ciagataico e in persiano, gli hanno procurato la fama maggiore i suoi *ghazal* ciagataici. Atā'ī era ed è ancora oggi molto letto. Sakkākī è il grande maestro della raffinatissima *qasīdè* e del *ghazal*. Con Mīr 'Alī Šīr (1441-1501), il cui pseudonimo o eponimo è Nawā'ī, «il melodioso», e, nelle sue opere in persiano, anche Fānī, «l'effimero», la letteratura ciagataica raggiunge il suo massimo splendore.

Alla corte di Šāh Ḥusain Baiqara, a sua volta noto nella letteratura ciagataica, Mīr 'Alī Šīr fu per qualche tempo ministro, piú tardi visir.

Come tale aveva modo di appoggiare largamente dotti, scrittori e artisti. Ma soltanto quando nel 1476, stanco degli interminabili intrighi di corte, si ritirò dalla vita pubblica, giunse per lui il periodo piú fruttuoso, arricchito dalla stretta amicizia con poeti e artisti del tempo, primo fra tutti il grande poeta persiano Ǧami, insieme al quale infuse nuova vita alla *Ḫamsa*, il poema in cinque parti caduto quasi in oblio dopo Nizāmī. Entrambi promossero anche l'attività letteraria nelle due lingue colte dell'Asia centrale, il persiano e il ciagataico: una pratica letteraria bilingue la cui tradizione si è conservata sino ai nostri giorni, e il cui ultimo esponente è Ṣadru-'d-Dīn 'Ainī (1879-1955). Negli anni 1483-1485 Mīr 'Alī Šīr scrisse le cinque parti della sua *Ḫamsa*, di oltre 50.000 versi. Nel 1487 venne nominato governatore di Astrabad, dove raccolse i suoi *ghazal* in un grosso volume sovente citato sotto il titolo *Tesori dei pensieri* (*Ḫazā'inu-'l-Ma'ānī*) in quattro tomi di 45.000 versi, divisi secondo le quattro età dell'uomo: *Stranezze*, *Perle della giovinezza*, *Aspetti singolari dell'età media*, *Vantaggi della vecchiaia*. La morte del suo amico Ǧami, nel 1494, fu un duro colpo per Mīr 'Alī Šīr che morí sette anni dopo, rimpianto universalmente anche oltre i confini del Turchestan e della Persia.

Il suo capolavoro uguagliato soltanto dalle omonime opere persiane di Ǧami e di Amīr Khusrau Dihlawī è, oltre ai *Tesori dei pensieri*, il poema *Ḫamsa*. Le cinque parti in cui si divide sono: *Stupore dei giusti* (*Ḫairatu-'l-abrār*), sulla necessità di un giusto governo; *Farhād u Šīrīn* e *Lailā u Maǧnūn*, i due romanzi d'amore piú famosi dell'Oriente islamico; *I sette pianeti* (*Sab'a sayyāra*) dove, nel quadro della storia d'amore del sasanide Bahrām-Gōr e della giovinetta Dilārām, il poeta parla del suo vecchio amico Šāh Ḥusain Baiqara e della situazione del Khorasan; *Il vallo di Alessandro* (*Sadd-i Iskandarī*) ultimo, per lui, dei sovrani esemplari, che sradica da tutti i paesi la violenza e ristabilisce la giustizia.

Lo stesso motivo — la giustizia dei regnanti e dei governi — ricorre piú volte, in forma allegorica, nella *Ḫamsa* e nei *ghazal*, talvolta spinto sino alla ribellione contro i vincoli religiosi e a identificarsi con una certa libertà di pensiero tipica dei grandi pensatori persiani, benché né nella sua concezione sufico-panteistica dell'amore né nell'opposizione all'Islam, Mīr 'Alī Šīr si spinga quanto Omar Khayyām.

Fra le sue opere in prosa vi sono alcuni trattati, come la *Bilancia metrica* (*Mīzānu-'l-Awzān*) sull'arte poetica, i *Frammenti* (*Mufradāt*), sulla scrittura di sciarade in versi (*mu'ammā*), il *Prediletto dei cuori* (*Maḥbūbu-'l-Qulūb*), sull'etica, la *Storia dei re persiani* (*Ta'riḫ-i mulūk-i 'Aǧam*), e una trattazione filosofico-linguistica *Discriminazione giuridica sulle due lingue* (*Muḥākamatu-'l-lughatain*), sul problema se per una letteratura elevata sia preferibile il persiano o il ciagataico, qui, come in ogni tempo, chiamato *türkī* quale contrapposto a *fārsī*

« persiano », dato che — oltre al lontano osmano, sovente indicato come *rūmī* (« romano », ossia bizantino) — non esisteva come lingua letteraria, o meglio come lingua di una grande letteratura, altro turco che quello. Il fatto che questo tema non fosse trattato da autori meno illustri di Mīr 'Alī Šīr, dimostra che al tempo del poeta era ancora punto controverso se si dovesse, come molti già facevano, scrivere effettivamente in ciagataico oppure no. Secondo Mīr entrambe le lingue dovevano considerarsi ugualmente valide, non solo, ma il ciagataico aveva il vantaggio di attingere a tutto il patrimonio linguistico persiano e arabo, il che aveva contribuito ad accrescerne la ricchezza e l'espressività nei confronti del persiano, rendendolo cosí particolarmente adatto alle modalità d'espressione sia letterarie che poetiche. Questa conclusione, che un filologo moderno condividerebbe, è sintetizzata in un verso che potrebbe appartenere a Mīr 'Alī Šīr:

'Arabī aṣl	l'arabo è nobiltà
Fārsī sakar	il persiano zucchero
Hindī namak	l'hindì sale
Türkī hunar	il türki (però) — arte.

Mīr 'Alī Šīr, che ha portato la poesia ciagataica ad altezze fino allora ignorate, è rimasto modello e guida non solo per le letterature ciagataiche e turche, bensí per quelle di tutti i popoli centro-asiatici. Il fatto che questi popoli (specie nei territori situati nell'Unione Sovietica) consapevolmente o inconsapevolmente si siano oggi allontanati dalle tradizioni classiche non toglie che qualcosa dell'influsso di Mīr 'Alī Šīr sussista fra loro.

Comunque, né ai suoi tempi né poi, vi fu qualcuno in grado di misurarsi con lui. Per questo tratteremo degli altri poeti assai piú brevemente.

Nel *Bābur-Nāma*, sua opera autobiografica, il timuride Zāhiru-'d-Dīn Muḥammad Bābur, contemporaneo di Mīr 'Alī Šīr ma di lui piú giovane (1483-1530), conquistatore dell'India e fondatore del regno mongolo, ci ha lasciato uno splendido esemplare di prosa ciagataica, nonché una fonte storica preziosa sugli avvenimenti di quei turbinosi decenni (1494-1529). Fu durante il suo regno che gli usbechi, sotto la guida di Šaibānī Khān di Coresmia, conquistarono tutto l'occidente del Turchestan: egli stesso, vinto dagli usbechi, si volse verso le regioni sud-orientali e sottomise l'Afganistan e l'Indostan (1526). Le sue poesie esprimono in forma immediata gran parte di quanto il loro regale autore aveva vissuto e sofferto.

Il corteo trionfale degli usbechi è descritto con vivezza e autenticità storica da Muḥammad Ṣāliḥ di Coresmia (1455-1506), figlio del poeta Nūr Sa-'īd Beg, il quale era stato influente addetto al servizio del timuride Abū Sa'īd Mīrzā; venne giustiziato nel 1465 da Ḥusain Baiqara: una delle ragioni per le quali il figlio sarebbe passato, negli anni '90, al campo degli usbechi. Il suo *Šaibānī-Nāma* consta di 9000 versi circa ed è scritto nella forma del *masnawī*.

Poeti come Mīr Ḥaidar, Iskandar Mīrzā, Bannā'ī, Kamālī, 'Ubaid Khān e Mullā Sāqī non possono qui che essere menzionati, senza voler con questo sminuire la loro posizione nella letteratura ciagataica. Citiamo ancora, del XVII secolo, Abū-'l Ghāzī, khān di Chiva (Coresmia) e la sua opera in prosa *Libro dell'albero genealogico dei turchi* (*Kitāb-i šağarati-'l Atrāk*); inoltre, Ṣūfī Mašrab (1657-1711) — sovente imputato di eresia, condannato a morte da un tribunale religioso — il quale scrisse poesie nelle forme piú varie, *ghazal*, *muḫamma* e *musadda*; e del XVIII secolo, Ḫoğa Nazar di Fergana, mistico profondamente religioso, noto sotto il nome di Huwaidā (« Il chiaro »).

Mentre l'eredità politica dei ciagataici decadeva fatalmente, quella culturale e quella storica perdurano, agli inizi del XIX secolo, sotto la protezione del khān di Kokand, 'Umar Khān (1812-1821), il quale, poeta egli stesso, si attorniava di una cerchia di poeti: Gulḫānī, Faḍlī, Afsūs, Ghāzī, Ḫiğālat, Mūnis, Āgāhī (gli ultimi due anche storici) e altri ancora. Una delle sue mogli, Māhilar-Ayim, scrisse versi sotto lo pseudonimo di Nādira. Le personalità piú ragguardevoli della cerchia kokandiana erano senz'altro Muḥammad Šaraf Gulḫānī e Faḍlī.

In quel tempo tutto il Turchestan era in preda a violenze, lotte intestine e miserie d'ogni genere, di cui la conquista russa, per quanto anch'essa invasione, avrebbe in parte segnato la fine.

È una porta che si spalanca verso Occidente: ormai diviene inevitabile un confronto con la penetrazione russa, che per il Turchestan aveva nome « Occidente » e portava con sé una quantità considerevole di idee che per i russi stessi erano occidentali. Se l'occupazione russa determinava una serie di innovazioni e di riforme provvidenziali, si sentiva però il bisogno di guardare a una potenza affine per lingua e cultura, che in condizioni tanto critiche avrebbe potuto costituire un rifugio e forse persino un aiuto. Il regno Moghul era stato conquistato dalla Gran Bretagna, l'Afganistan era in piena decadenza, e anche la Persia, nel 1840, era sul punto di divenire una colonia britannica. Non rimaneva che l'impero ottomano, affine per lingua e cultura, la cui posizione era certo tutt'altro che invidiabile: un'economia in condizioni critiche all'interno, e l'impotenza politica all'esterno, per tacere del fatto che i russi, signori del Turchestan, non erano da considerarsi affatto amici della Turchia. Ciò nondimeno, il loro influsso culturale e quindi letterario non era da sottovalutare: influsso, comunque, mediato, ossia trasmesso attraverso l'Azerbaigian — tanto vicino, sotto ogni aspetto, alla Turchia — e al quale contribuivano soprattutto il famoso scrittore e illuminista Mīrzā Fatḥ-'Alī Āḫund-Zāda, e i suoi discepoli, tra cui Ğalīl Maḥmūd-Qulī-Zāda, nonché il loro periodico *Mollā Naṣreddīn*.

Il periodo di incertezza culturale e ideologico dura nel Turchestan — e non qui soltanto — fino ai tempi piú recenti, e solo con la drastica imposizione della dottrina comunista giunge, anche in campo letterario, a violenta soluzione. Ciò significa lo svincolamento, mediante una forma moderna e nazionale, dalla tradizione classica ciagataica, e nel contempo la sostituzione della scrittura araba dapprima con quella latina, poi con quella cirillica; significa inoltre, sotto l'aspetto linguistico, la destituzione della lingua ciagataica in favore di quelli che solevano venir chiamati un tempo dialetti locali, o come diciamo oggi, delle diverse lingue turche dell'Asia centrale: l'usbeco, il turkmeno, il kazaco e il caracalpaco, il chirghiso e il neo-uigurico (nel Turchestan cinese). Dato che l'usbeco si era sviluppato, in campo letterario, in stretta relazione con il ciagataico, i confini tra l'una e l'altra lingua hanno cominciato a delinearsi con qualche chiarezza

soltanto negli ultimi decenni; oggi la lingua letteraria usbeca tende a usare elementi che siano il piú possibile lontani dal ciagataico.

Il periodo di transizione summenzionato non abbonda particolarmente di nomi né di opere; citeremo soltanto Muḥammad Amīn Ḫoǧa Muqīmī (1850-1903), autore di satire contro le classi dominanti e il « clero » islamico; Dhākir-Ǧān Ḫal-Muḥammadov Furqat (1858-1909), traduttore dal persiano in ciagataico e in usbeco; Awāz Otar-Oghlī (1884-1919), scrittore anche in lingua persiana, per lo piú di *ghazal* secondo la tradizione classica. Ḥamza Ḥakīm-Zāda Niyāzī (1889-1929), Karīm-Beg Kāmī (1865-1923), Miskīn (1880-1937) e Qošaq Taš-Muḥammad sono soprattutto critici della società e del conservatorismo religioso. Sulla letteratura degli inizi del XX secolo ha influito anche — specialmente con le poesie di Tuqay — la letteratura dei tatari di Kazan.

Gli scrittori di questo periodo optavano, per la maggior parte, per le finalità politiche del giadidismo (dall'arabo *ǧadīd*: « nuovo, moderno »), movimento nazionale rivoluzionario dall'ideologia non ben chiara, al quale si aggregavano gruppi collaterali o correnti di tendenza piú o meno radical-socialista. La molla dell'intero movimento, già prima della rivoluzione russa, era rappresentata dall'aspirazione a un'indipendenza nazionale assoluta. Secondo i giadidisti, l'indipendenza avrebbe comportato la realizzazione di tutti gli altri ideali politici e sociali. Il giadidismo, che perdurò nel Turchestan lungo tempo ancora dopo la rivoluzione russa e che, nella letteratura, trovò un'espressione limitata ma tuttavia inconfondibile — si pensi solo al « Circolo ciagataico » del quale facevano parte autori come l'immaginoso Fiṭrat, come Čolpan, Batu e altri — non fu piú tollerato dopo che Stalin salí al potere. Si aggiunga inoltre che parte dei giadidisti erano panislamici, con un indirizzo decisamente pan-turco, il che equivaleva a un separatismo politico.

Fondatori della letteratura sovietico-usbeca vengono considerati Ḥamza Ḥakīm-Zāda Niyāzī e Ṣadru-'d-Dīn 'Ainī, già citato. In conformità con le tradizioni centro-asiatiche piú autentiche, 'Ainī scrive tanto in ciagataico quanto in persiano o, piuttosto, in usbeco e tagico. Ḥamza Ḥākim-Zāda è considerato il primo drammaturgo e compositore usbeco. Una delle sue opere teatrali piú vigorose è *Il latifondista e il contadino* (1918) nella quale viene messa in luce la sorte disumana dei contadini centro-asiatici. In opere come *Le gesta della Maisara* (1926) e *Segreti del velo* (1927) l'autore prende posizione in favore dell'emancipazione femminile. Le sue opere si inseriscono nella letteratura usbeca come pietre miliari dello sviluppo del « realismo socialista ».

Come la prima letteratura ciagataica si è sviluppata sul modello persiano, cosí la nuova letteratura sovietico-usbeca si orienta, anche negli autori di tendenza giadidista, sul modello russo. Un influsso notevole è stato esercitato, specie sugli scrittori socialisti e comunisti usbechi, da Gor'kij.

'Ainī è il padre della letteratura sovietico-tagica e al tempo stesso il primo prosatore sovietico-usbeco. Come generi suoi particolari, introduce nella letteratura il dialogo e il discorso corale. Suoi racconti piú noti: *I giustizieri di Buchara* (1920), *Odina* (intorno al 1927) e *Qul-Baba* (intorno al 1929). Alla stessa categoria di scrittori appartiene

'Abdullāh Qādirī (1894-1939) con i romanzi: *Giorni passati* (1926), *Lo scorpione nel mihrab* (1929) e *Obid Ketmän*.

Fra gli autori piú giovani citeremo il lirico e narratore Ghafūr Ghulām (n. 1903) e il lirico Mūsā Taš-Muḥammadov Aibek (n. 1905). A partire dagli anni '20 le file vacanti della letteratura usbeca si riempiono un poco, e negli anni '30, dilaniati da lotte interne, appaiono i primi tentativi di critica e scienza letteraria.

Nella letteratura usbeca degli ultimi decenni si moltiplicano gli esperimenti in quasi tutti i generi letterari, e compaiono di continuo alla ribalta nomi nuovi. *Il maestro* di P. Tursun è il primo romanzo sovietico-usbeco a sfondo autobiografico. Non soltanto nel futuro Usbechistan, ma in tutto il Turchestan la letteratura è stata rappresentata, fino ai tempi piú recenti, soltanto dalla lingua ciagataica.

Solo con la comparsa, nel Turchestan, delle letterature nazionali, cioè di quelle letterature che si avvalgono delle varie lingue scritte in uso nelle singole repubbliche nazionali turchestane, termina il periodo ciagataico. Ciò accade intorno al 1930, ossia quando nell'Unione Sovietica si affermò il totalitarismo e l'alfabeto arabo, come già si è detto, venne sostituito prima da quello latino e poi da quello cirillico.

Dall'antica tradizione ciagataica si pervenne, dopo quasi dieci anni di dure lotte sia ideologiche sia formalistiche, a una lingua scritta usbeca e a una sua letteratura, naturalmente legata ai canoni del « realismo socialista ».

Letteratura kazaca

Per i popoli del Turchestan rimasti sino a pochi decenni fa nomadi e analfabeti, è naturalmente impossibile parlare di tradizione letteraria. I kazachi, a esempio, prima della rivoluzione russa erano analfabeti per il 98%, e poco prima del 1930 per il 77%. L'esigua classe intellettuale leggeva la grande letteratura ciagataica, opere di altre lingue turche in scrittura araba, soprattutto nel tataro di Kazan (dove verso la fine del secolo XIX era sorta una letteratura notevole) e, occasionalmente, anche libri scritti in russo. Ma per il popolo non esisteva che una letteratura orale di carattere prevalentemente epico, letteratura che dai *ǧirši*, « cantori », o *aqīn* (dalla voce persiana *āḫund*, « esperto in scrittura », nome usato anche per indicare il poeta), « bardi », rapsodi delle steppe del Turchestan, veniva limata, colorita, e talora persino rielaborata. Non sono pochi i *ǧirši* — a partire da Buḫar-Ǧīrau (1693-1787) fino a Ǧambul Ǧabai-Ulu (Ǧabajev, 1846-1945), divenuto famoso soltanto in tarda età — che vennero celebrati nelle steppe sconfinate comprese tra il Volga e l'Altai. Una vera e propria letteratura scritta, però, non appare che dopo la conquista russa del Turchestan (seconda metà del XIX secolo): letteratura in un primo tempo illuminista, manifestamente didattica, che aveva come scopo l'elevazione culturale delle tribú kazache. Essa è legata a tre nomi: Čoqan Valiḫanov (1837-1865), Ibrai Altīnsarin (1841-1889) e Abai Qunanbajev (1845-1904). Il primo, discendente dai Khān Qasimici, era ufficiale nell'armata russa e al tempo stesso buon geografo ed etnologo; egli aveva intrapreso per conto proprio viaggi di studio nella Zungaria e nel T'ien Shan. Fu il primo a trascrivere dalla viva voce i canti epici chirghisi. Intrattenne rapporti di amicizia e

corrispondenza con Dostoevskij: non fu un rivoluzionario, ma un riformatore.

Altīnsarin era un appassionato educatore. Cominciò a tradurre dal russo in kazaco, e divenne in seguito egli stesso scrittore, sotto l'influsso della letteratura russa e delle letterature occidentali, giuntegli attraverso quella russa.

Massima personalità dal punto di vista letterario, e precursore, al tempo stesso, di un realismo kazako, è Abai Qunanbajev, un erudito che, oltre alla letteratura ciagataica, era in grado di leggere anche quelle turca e araba. Cosí la sua opera fu influenzata da tre ambienti culturali diversi: quello nomade-turco, trasmesso dalla tradizione orale kazaca; quello islamico-orientale; e infine, risolutivo, quello russo, non soltanto con la letteratura classica, ma anche con quella rivoluzionaria di ispirazione sociale. Dopo l'ultima guerra, vita e opere di Qunanbajev vennero descritte fedelmente e artisticamente dal suo compatriota Muḥtar Äuäzov, nei romanzi *Abai* e *Il sentiero di Abai*, presto tradotti in russo e premiati due volte. Anticipatori effettivi della nuova letteratura sovietico-kazaka sono considerati Ispandiyar Kubejev (Küböj-Ulu, 1878-1956), Sultan-Maḥmūd Toraigirov (1893-1920) e Sabait Dönentajev (1894-1933), nessuno dei quali sembra raggiungere Qunanbajev. Accanto alla letteratura kazaca scritta, in lenta evoluzione, conservano significato e importanza anche i poemi trasmessi dagli *aqīn*. Alcuni *aqīn* composero anche poesie, poche delle quali però vennero fissate per iscritto. Dopo il 1930 si hanno i primi tentativi di arte drammatica, a opera di una schiera di giovani autori, fino a poco tempo prima compressi nei limiti di una tematica sempre piú angusta. Quali scrittori piú significativi vengono oggi generalmente indicati Muḥtar Äuäzov (n. 1897) e Gh. Musrepov (n. 1902), considerati creatori del dramma kazaco.

Letteratura chirghisa

I chirghisi, come i kazachi, non posseggono ancora una letteratura veramente evoluta, mentre il loro patrimonio letterario orale è tutt'altro che limitato, in particolare nell'epica, ove primeggia il grande poema nazionale *Manās*, che ha per oggetto le lotte dei chirghisi contro i calmucchi. Anche presso i chirghisi i rapsodi, chiamati *īrčī* o *aqīn*, sono tenuti in grande onore, e il nome di molti è divenuto famoso: cosí Bayīmbet Abdurraḥmān-Ōlu, noto come Togholoq Moldo (1860-1942), Toqtoghul Satīlghanov (1864-1933), Īsaq Šaibekov, T. Talqanbajev, Sayaqbai Qaralajev (n. 1894), autore del *Manās*. Molti di loro erano o sono anche esperti nel leggere e nello scrivere.

Dopo deboli esordi all'inizio del secolo XX — sotto influsso tataro — la letteratura chirghiso-sovietica iniziò, si può dire puntualmente, con il 1924, nel momento cioè in cui il Chirghisistan divenne repubblica nazionale. Le sue prime testimonianze, pubblicate su giornali e periodici, hanno quasi tutte carattere lirico o lirico-didattico (propagandistico). Dapprima la prosa fa apparizioni molto rare. Uno dei suoi maggiori esponenti è T. Sīdīqbekov, il cui romanzo *Uomini del nostro tempo* (1949) venne premiato. Egli ha anche tradotto opere letterarie dal russo: Puškin, Nekrasov, e gli autori piú recenti. Accanto a lui si è reso noto con i suoi racconti N. Baitemirov (n. 1916).

Letteratura turkmena

Sotto molti aspetti, come la sua dipendenza — in parte ancora effettiva — dalla tradizione orale epica e il suo sviluppo recente, la letteratura turkmena o turcomanna è paragonabile a quella chirghisa. Se le alpi del T'ien-Shan, che dei chirghisi furono la patria, erano poco accessibili agli influssi della cultura, altrettanto lo sono le steppe e i deserti che dal tempo dell'immigrazione oghuz (VII-IX secolo) costituiscono l'ambiente dei turkmeni. Questi appartengono al gruppo oghuz dei selgiuchidi, dai quali sono discesi anche gli osmani e gli azerbaigiani. Sebbene linguisticamente molto piú affini a questi, i turkmeni, fino a Maḫdum-Qulī, fino cioè al tardo XVIII secolo, hanno coltivato, nel migliore dei casi, soltanto una letteratura in lingua ciagataica: fatto, questo, dovuto non solo alla vicinanza geografica dei grandi centri culturali ciagataici, ma anche agli stimoli culturali che ne emanavano. I turkmeni appartengono perciò alla grande comunità culturale irano-turca dell'Asia centrale. La piú stretta affinità etnico-linguistica con gli altri turchi oghuz si è mantenuta chiaramente riconoscibile soltanto nella letteratura epica popolare.

Di questi poemi, comunemente designati con la parola neopersiana *dāstān*, pochissimi, come a esempio il famoso *Gör-Oghlī* (*Kör-Oghlī*), hanno conservato qualcosa del carattere marziale del *Manās* e di analoghi poemi epici, quali ci sono noti attraverso i kazachi, i chirghisi e gli usbechi. In sostanza sono modificazioni autonome di note storie d'amore (di provenienza anche straniera) come quelle di *Yūsuf e Zulaiḫā*, *Lailā e Maǧnūn*, *Zuhrā e Ṭāhir* e dello *Šāh-Ṣanam e Gharīb*, la cui azione sembra svolgersi al tempo dello Šāh 'Abbās I (1587-1628), conquistatore della Transcaucasia, e che è nota anche agli osmani e gli azerbaigiani; o la storia di *Asli e Kerem*, che narra l'infelice amore del maomettano Kerem per l'armena Christin Asli, e (se è anteriore allo Šāh 'Abbās, il quale trasferí numerosi armeni e georgiani dalla loro patria ad altre località del suo regno) pare originaria della Transcaucasia. Il *dāstān* turkmeno mostra un'impronta islamica assai piú accentuata che i poemi usbechi, per non parlare di quelli kazachi o chirghisi. Mentre nei poemi usbechi, come a esempio il *Kör-Oghlī* (*Gür-Oghli*), la prosa è intercalata soltanto frammentariamente, nel *Gör-Oghlī* turkmeno essa prevale.

Presso i turkmeni e gli usbechi il rapsodo viene abitualmente chiamato *baḫšī* (prestito cinese: antico cinese *bak-shih*, «erudito»), o anche, presso gli osmani e azerbaigiani, *āšīq* (dall'arabo *'āšiq*, «amante», singolare equivalente del trovatore europeo). Ulteriori diversità rispetto al poema epico centro-asiatico risiedono nel fatto che l'eroe di un racconto in versi può essere un *āšīq*, e che un *baḫšī* o un *āšīq* possono permettersi nei riguardi del proprio argomento libertà assai maggiori dei rapsodi di popoli simili. Fra i primi esponenti della loro letteratura i turkmeni si compiacciono di annoverare il poeta Burhānu-'d-Dīn Sīwāsī (1344-1397), anche se i suoi antenati erano già emigrati in Anatolia ed egli scrisse qui il proprio *Dīwān* in osmano; Wafā'ī, vissuto nel XV secolo, era turkmeno e scrisse in ciagataico. I suoi versi comparsi nella scia di Ḫoǧa Aḥmad Yasawī sono noti sotto il titolo *Luci dell'Islam* (1464). Vi si avverte in modo inconfondibile l'influsso del grande poeta azerbaigiano Sayyid 'Imādu-'d-Dīn Nesīmī, vissuto

a cavallo tra il XIV e il XV secolo, il quale nell'urufismo (vedi piú oltre) sostenne, e nelle proprie opere proclamò, un sufismo particolarmente spinto.

L'atmosfera mistico-contemplativa è tipica di tutta la letteratura turkmena fino al principio del nostro secolo. Gli altri temi risalgono già a Maḫtumquli (Maḫdūm-Qulī), primo autore che scrisse in turkmeno, con lo pseudonimo di Firāqī, ed è considerato ancora oggi poeta stilisticamente perfetto. Rispetto al proprio ambiente Maḫtumquli era notevolmente colto; conosceva la letteratura e il folclore dei vicini popoli islamici, compresi gli arabi. In un'epoca politicamente agitata, egli richiamò sempre i turkmeni alla concordia e condannò aspramente i dissensi fra i capi politici e religiosi. Al tempo stesso era, come tutti i poeti centro-asiatici prima della rivoluzione russa, sufi per natura, e nelle sue poesie vibrava sovente una cupa nota escatologica. Sebbene in queste poesie sia ligio alla tradizione fino alla banalità, fu il primo a introdurre nella poesia turkmena la fondamentale forma *ghošghi* (in ciagataico e usbeco: *qošuq*), forma popolare comune a tutti i turchi.

Dopo di lui meritano di venir citati suo nipote Delīlī e Seyydī, vissuti verso la fine del XVIII secolo, i quali, fra l'altro, tennero una corrispondenza in poesia, forma tuttora in favore presso i turkmeni. Del secolo XIX sono noti Meḫmed-Welī Kemīnä e Molla Nefes (Mollanapas, n. 1810), il primo per le sue satire sociali, il secondo principalmente per la lirica. Di Misqīn-Qilič (Molla Qilič, n. 1850) sono conosciuti soprattutto i *dāstān Batir Näpäs* (1880) e *Bek-Zāda Qurbān* (1890), ma, come per tanti suoi predecessori, non è giunto sino a noi nessun manoscritto. Alla letteratura tramandata solo oralmente appartengono i poemi dei cantori popolari, i *šahir* (dall'arabo *šā'ir*, « cantore », « poeta »), quali Bairam-Šahir, Kör-Molla, Molla-Murt (1879-1930) e Durdī Qilič, i quali rappresentano l'anello di congiunzione fra Maḫtumquli e la letteratura sovietica.

La letteratura sovietica turkmena ha un inizio altrettanto tardo e analogo a quella dei chirghisi. I nuovi scrittori turkmeni escono quasi senza eccezione dalle file del giornalismo; le loro poesie e i loro articoli appaiono su giornali e riviste. La prosa è ancora ai suoi esordi, e cosí il teatro. Si fecero notare, verso il 1920, B. Kerbaev e A. Durdiev per i loro racconti, mentre traduzioni dalla letteratura russa compaiono con una certa frequenza dopo il 1930.

Fra i prosatori piú importanti sono da citare: A. Qaušutov (1903-1953), Ḥāǧǧī Ismailov, Beki Saitaqov, Q. Qurbansahatov e Ḥüsein Muḫtarov.

Letteratura tatara di Kazan

Una evoluzione letteraria originale ebbero i tatari di Kazan. Il nome « tataro » è mongolo; essi sono però i discendenti di quelle stirpi che fondarono il regno dell'Orda d'oro (futuro regno della Mongolia): un conglomerato di tribú turche nord-orientali, noto sotto il nome di chipciachi (Qipčaq) o cumani, che si stanziò nelle steppe e nei pascoli della futura Ucraina e della regione del Volga, in parte nell'VIII-IX secolo, in parte soltanto al tempo dell'invasione mongola. Senza dubbio i chipciachi hanno assorbito alcune tribú turche e gruppi superstiti

unni che, fin dal V secolo, si erano stabiliti sul medio Volga, alla confluenza del Kama e che sono noti sotto il nome di bulgari (del Volga). Quelli fra loro che poterono mantenersi indipendenti risiedono tuttora sotto il nome di ciuvasci (*čuvaš, tăvaš*) a occidente di Kazan, a sud del Volga, e parlano una lingua turca che, in seguito a mescolanze replicate e profonde dei ciuvasci con le popolazioni finniche e unne, è quella che piú si differenzia dalle altre lingue turche.

Anche i tatari, sia all'epoca dell'Orda d'oro sia dopo la loro sconfitta a opera di Ivan il Terribile e il loro incorporamento nell'impero moscovita (1556), attinsero per lungo tempo alla letteratura ciagataica. Dopo la perdita dell'indipendenza, però, cominciarono a interessarsi alla letteratura osmana, che era accessibile ai circoli culturali islamici non meno di quella ciagataica. Di conseguenza entrambe le lingue, osmana e ciagataica, hanno esercitato sulla letteratura tatara un certo influsso, protrattosi fino alla rivoluzione russa: gli autori tatari, ancora nel XIX e XX secolo, hanno cercato di dare alla loro lingua una forma che non si differenziasse in modo troppo evidente dall'osmano e soprattutto dal ciagataico. Questo ha fatto sí che il tataro potesse prender piede nell'Asia centrale senza grande fatica, incoraggiando la letteratura kazaca e quella chirghisa e in parte, meno recentemente, anche quella ciagataico-usbeca del XIX secolo e degli inizi del XX.

Non si deve scambiare l'autocrazia degli zar russi — che, al pari del basso impero romano e di quello bizantino, assunse a volte forme di autentico despotismo orientale — con la perfezione propria del moderno totalitarismo. Inoltre occorre tener presente che, proprio nel secolo XIX, l'autocrazia dei Romanov fu mitigata dal forte influsso della spiritualità europea, e vennero tollerate anche tendenze democratiche che verso la fine di quel secolo, nonostante certi regressi, non mancarono di diffondersi. Cosí anche la letteratura tatara nel secolo XIX aveva raggiunto un grado d'indipendenza abbastanza elevato. Accanto ad abbondanti influssi russi, quelli occidentali agivano direttamente solo di rado; per lo piú venivano trasmessi attraverso la letteratura russa e quella osmana. Proprio quest'ultima abbondava particolarmente di traduzioni dal francese. La letteratura tatara subiva le restrizioni della censura soltanto nei casi in cui manifestava idee rivoluzionarie, o pan-islamiche, o, ancor piú pericolosamente, pan-turche, ossia aderiva al separatismo politico. Furono però precisamente i due ultimi orientamenti citati ad avere forte risonanza nella letteratura tatara. A tale riguardo bisogna dire che, sotto il regime zarista, apparve a Orenburg il giornale *Ural*, primo organo socialdemocratico stampato in tataro, e che in quella stessa città come anche a Kazan venivano pubblicati proclami bolscevichi, opuscoli e volantini in lingua tatara, fatto non privo di significato per la rivoluzione dei popoli russo-asiatici. La letteratura tatara ha inizio con gli illuministi, pionieri dell'emancipazione spirituale. Due di essi appartengono al XVIII secolo: Mollā 'Abdurraḥīm Otuz-Imeni (n. 1730?) e Mollā 'Abdunnāṣir Qursawī (1765-1813), che optarono entrambi per un Islam piú illuminato divenendo cosí precursori del citato giadidismo. La personalità a loro piú affine nel secolo XIX è Šihābu-'d-Dīn Mardžānī (1818-1889), il quale, oltre a numerosi scritti di carattere teologico, redasse anche il primo studio scientifico sulla

storia di Bulghar e di Kazan, in arabo, in quanto riteneva il turco (*türkī*) non adatto a pubblicazioni scientifiche.

Se Mardžānī aveva combattuto anzitutto il fanatismo e l'arretratezza spirituale dei suoi connazionali, Qayyūm Nāṣirī (1824-1902), sotto l'influsso di Lomonosov e del pedagogo Ušinskij, si schierò in favore della modernizzazione dell'insegnamento secondo il modello russo. A tal fine bisognava, come già l'avevano fatto i due illuministi del XVIII secolo, sottolineare la necessità di conoscere il russo; egli stesso, come tanti altri, aveva dovuto impararlo segretamente, per non urtare i suoi connazionali tatari. Egli incoraggiò lo sviluppo del tataro di Kazan come lingua scritta, e ne appoggiò l'emancipazione dal ciagataico, compilando a tale scopo anche una grammatica tatara.

I metodi antichi della scuola tatara — scuole quasi tutte private, fondate su princípi islamico-religiosi — vennero sostituiti dal « nuovo metodo » *Uṣūl-i Ǧadīd* solo verso la fine del secolo XIX. *Uṣūl-i Ǧadīd:* nome e parola d'ordine di un intero movimento che presto assunse forme politiche e intellettuali assai piú vaste, superando di molto i limiti di una riforma del sistema d'insegnamento. Il suo fondatore effettivo è un tataro della Crimea, Ismā'īl di Gaspra, chiamato generalmente Gasprali o, in russo, Gasprinskij, il quale nel primo giornale turco, *Tarǧumān* (*Interprete*), da lui fondato nel 1883, contribuí alla diffusione delle proprie idee e quindi a dar loro un vasto significato per lo sviluppo nazionale di tutti i popoli turchi. Questo fece sí che anche il giadidismo centro-asiatico non tardasse a venir respinto in secondo piano. Da Gasprali trae inoltre origine la principale norma pan-turca: *Dildā, fikirdā, iśdä, birlik* (unità di lingua, di pensiero, di azione).

Uno degli esponenti piú zelanti dell'*Uṣūl-i-Ǧadīd* di Kazan fu lo scrittore Fātiḥ Kerīmī, che era stato educato in Turchia. Le piú aspre battaglie tra i metodi « vecchi » e quelli « nuovi » vennero combattute negli anni '90. Gli « innovatori » (giadidisti) furono sostenuti finanziariamente dagli esponenti progressisti delle classi tatare piú elevate, soprattutto da coloro che maneggiavano i capitali del commercio e che li assistettero facendo costruire numerose scuole, anche superiori, il che finí per assicurar loro il successo.

In quel tempo apparvero anche i primi romanzi tatari, tra gli altri *Ḥusāmuddīn Mullā* (1886) di Mūsā Aqyigitzāda, *I grandi peccati* e *I mille* di Zāhir Bigiev.

Negli anni tra la sfortunata rivoluzione del 1905 e quella vittoriosa del 1917 aumentarono, anche fra i letterati tatari, gli influssi socialisti di tutte le sfumature: sorse un movimento nazional-rivoluzionario per l'indipendenza nazionale, che trovò la maggiore espressione letteraria nell'opera di 'Ayāz Isḥāqī (1878-1955), generalmente considerato come il piú importante fra i prosatori tatari. Nei suoi numerosi romanzi e commedie egli sostenne inizialmente un socialismo piuttosto radicale dal quale non tardò però a scostarsi dopo la rivoluzione russa, per servire ancora negli ultimi anni della sua vita soltanto la causa del nazionalismo. Affine a lui per princípi è 'Ainuddīn Aḥmerov (1864-?), che scrisse anche due libri di argomento erudito: una *Storia di Bulghar* e una *Storia di Kazan* (1910). Il poeta 'Abdallāh Tuqay(ev) (1886-1913), primo poeta tataro autenticamente nazionale, guida il periodo della letteratura proletaria, dopo la rivoluzione d'ottobre. Dei suoi

coetanei e compagni di fede il piú importante, poliedrico e vigoroso fu certamente Ālimǧān Ibrāhīmov (1887-1938), che dopo la rivoluzione d'ottobre militò per i bolscevichi.

Il primo teatro nazionale tataro è stato fondato nel 1905 da 'Abdullāh Qari (m. 1920), e si è arricchito grazie all'opera di numerosi drammaturghi locali. Intorno al 1930 la letteratura tatara ha dovuto affrontare gli stessi problemi e conflitti delle letterature vicine.

Letteratura azerbaigiana

Nell'Azerbaigian la letteratura si formò soprattutto come imitazione di quella persiana; non solo il paese era stato sin dai tempi andati provincia persiana, ma era legato ai persiani dalla comune confessione sciita dell'Islam. Perciò l'influsso culturale persiano continua anche dopo la scissione politica dell'Azerbaigian del nord (pace di Türkmānčai, 1828), fin tanto che l'Islam rimane il fattore culturale determinante. D'altra parte nell'Azerbaigian, fino ai tempi piú recenti, fu modello importante la letteratura ciagataica; tanto piú che dopo Nawā'ī il ciagataico fu scritto anche nell'Azerbaigian. Inoltre la letteratura osmana, che a partire dal XIX secolo si andava evolvendo sotto il potente influsso europeo, ha inciso a sua volta su quella azerbaigiana, circostanza favorita dalla stretta affinità linguistica. Alla svolta del secolo le tendenze osmanizzanti erano talmente sentite nella letteratura azerbaigiana, che alcuni scrittori si pronunciarono addirittura in favore dell'assunzione completa della lingua osmana quale lingua letteraria dell'Azerbaigian. Reciprocamente anche la letteratura azerbaigiana, nei periodi di maggior fioritura, ha influenzato quella osmana.

A somiglianza di quanto si è verificato nell'impero ottomano, e contrariamente a quanto è avvenuto nel Turchestan, nell'Azerbaigian la tradizione epica turca tramandata oralmente è caduta assai presto in oblio. I poemi epici vi hanno perso il loro carattere essenzialmente eroico (i primi accenni a questa evoluzione si ritrovano già presso i turkmeni) e, fatta forse eccezione per il *Kör-Oghlī*, sono stati sostituiti dalle storie d'amore orientali e dalle corrispondenti espressioni turco-occidentali, oghuz. Anche qui l'eroe può sempre comparire come *āśiq*, trovatore. Non a caso molti fra i soggetti menzionati sono stati rielaborati, alla fine del secolo scorso, in opere e operette, e musicati, soprattutto da 'Uzeir-bei Ḥāǧǧībeili; a partire dal 1930, invece, essi sono stati sostituiti da soggetti piú « conformi ai tempi ». Comunque appare evidente che l'antica epica eroica turco-altaica si è mantenuta pura soltanto nella redazione collettiva nomade, alla quale si deve anche la sua vitalità e la sua concretezza. Con l'abbandono della vita nomade, si perse presso i popoli turchi anche la vena epica.

La lingua della poesia ha continuato a differenziarsi. Cosí, a esempio, nel secolo XV è comparsa anche nella letteratura azerbaigiana la *mulamma'*, tipo di poesia scritta metà in una lingua e metà in un'altra; suo primo e piú noto esponente è Šāh Qāsimu-'l-Anwār Tabrīzī, seguace dell'urufismo, setta incline alle speculazioni mistiche, tenuta in conto di eretica. A essa appartenne anche Nesīmī, il piú importante poeta di quel tempo, giustiziato nel 1404 ad Aleppo come eretico; egli esercitò

influsso profondo e duraturo sulla letteratura azerbaigiana e su quella di tutti i popoli islamici vicini. Nesīmī scriveva tanto l'azerbaigiano quanto l'antico anatolico, l'idioma cioè dal quale si è sviluppata piú tardi la lingua letteraria osmana. Egli fu un modello non soltanto per i poeti del suo tempo, come Ḥabībī e Ḥaṭā'ī, ma anche per Fuzūlī (m. 1562?), il piú grande poeta azerbaigiano, rivendicato dagli osmani come appartenente a loro; delle sue opere, oltre al *Dīwān*, ci limiteremo a citare qui: *Lailā e Maǧnūn*, *Oppio e vino* (*Bang u-bāda*), e *Prato dei beati* (*Ḥadīqatu-'s-Su'adā*). Mentre il secolo XVI è stato prodigo di canti (*nazm*) nei due secoli successivi i talenti lirici scarseggiano.

Nel secolo XVIII viene considerato massimo poeta azerbaigiano Naš'a-yi Tabrīzī. Il secolo XIX segna un nuovo periodo di fioritura letteraria. Con l'avvento di una nuova dinastia, quella dei Cagiari, d'origine turca, l'azerbaigiano diviene lingua di corte, circostanza che stimola a un'attività letteraria piú intensa anche i turchi residenti nel regno di Persia, che in maggioranza parlano azerbaigiano. Fra i poeti famosi di quell'epoca citiamo prima di tutto Našāṭ Iṣfahānī (m. 1866), le cui poesie sono raccolte nella *Tesoreria di Našāṭ* (*Gānǧīnā-i Našāṭ*); Mīrzā Muḥammad Rāẓī Band di Tabrīz; Mīrzā Muḥammad Taqī Qumrī (1857-1931) di Darband, col suo *Tesoro delle ostilità* (*Kanzu-'l-maṣā'ib*) e Mollā Ḥüsāin Daḫīl di Marāgha, con un'opera in sei volumi sui due principali martiri sciiti, Ḥasan e Ḥusain, assassinati a Karbalā.

Oltre a quest'opera, lo sciismo ha fornito una vasta letteratura religiosa per le festività celebrative del martirio di Ḥasan e Ḥusain: una letteratura in forma soprattutto di sanguinose « passioni », eseguite nella prima decade del mese di Muḥarram. A questa letteratura si sono ispirate anche molte rappresentazioni teatrali azerbaigiane durante la dominazione cagiara. Ciò non avviene, naturalmente, presso i sunniti, oppositori ortodossi degli sciiti, fra i quali sono da annoverarsi tutti gli altri popoli turchi o, quanto meno, la stragrande maggioranza dei loro appartenenti.

La prima opera di critica sociale stilisticamente elevata è il *Libro delle volpi* (*Tha'labiyya*) di Muḥammad Bāqir Ḫalḫālī, redatto in forma di *masnawī*, satira mordace sui mullà, che egli presenta quali vecchie volpi false e consumate.

La prosa non ha avuto una grande diffusione: merita un cenno 'Abdu-'r-Razzāq Beg Dumbulī « Maftūn » (« L'assoggettato alla prova del fuoco », 1798-1865) con la sua opera storica *Galleria dei quadri di Dario* (*Nigāristān-i-Dārā*).

Nel corso del XVIII e XIX secolo la letteratura azerbaigiana in Persia decadde a livello di modesta letteratura locale; nell'Azerbaigian settentrionale (dal 1828 definitivamente incorporato nell'impero russo) assunse invece tutt'altro corso, aprendosi agli influssi del progressismo occidentale, contemporaneamente alla letteratura russa o anche in contrasto con essa. Intorno alla metà del secolo sorse a Baku un'industria petrolifera, e l'Azerbaigian divenne improvvisamente il paese piú ricco fra quelli abitati dai turchi. La sua struttura sociale mutò, il numero degli analfabeti diminuí notevolmente. Ciò spiega come l'Azerbaigian divenne la regione russa con il maggior numero di giornali e riviste scritti in una lingua diversa dal russo.

Nel 1875 fu fondato, con periodicità quindicinale, il primo giornale,

Ekinči (*Il seminatore*), diretto da Ḥasan-bei Zardābī (1841-1907). Esso ebbe un ruolo importante nel movimento progressista guidato da Fatḥ-Alī Āḫundov. Vietato nel 1878 dalla censura russa, vari giornali di Tiflis ne proseguirono la politica fino alla rivoluzione del 1905. In quel tempo ebbe inizio quello che fu chiamato il modernismo azerbaigiano. Suo primo e piú importante esponente fu il già menzionato Fatḥ-Alī Āḫundov (1812-1878), profondo conoscitore delle tradizioni nazionali: sotto l'influsso delle letterature russa e occidentali egli attinse i suoi temi dall'ambiente vivo e scrisse romanzi e opere teatrali — generi letterari fino a quel tempo estranei alla letteratura azerbaigiana — in un linguaggio accessibile al popolo. Delle sue opere, citiamo: *Yūsuf Šāh*, un racconto con intenti di critica sociale, e la commedia *Ḥaǧǧī Qara* (1873), rappresentata a Baku, che è uno dei suoi lavori piú efficaci, e, con altri, fu tradotta in persiano e in varie lingue europee.

Dopo la rivoluzione russa del 1905, anche le idee dei rivoluzionari ottomani del 1908, i « Giovani Turchi », si diffusero nell'Azerbaigian, grazie all'appoggio di alcuni coraggiosi giornali, il piú noto dei quali fu il *Füyūḍāt* (*Ricchi doni*). Questo periodico edito nel 1906-1907 da Alī-bei Ḥüsein-Zāda si affermò presto oltre i confini del paese. Ammiratore del turco di Istanbul, Ḥüsein-Zāda avrebbe voluto che esso fosse introdotto quale lingua letteraria presso tutti i turchi caucasici; fin dal 1909 però egli dovette emigrare in Turchia. Nonostante la pressione della censura russa, la vita artistica dell'Azerbaigian — come si nota dallo sviluppo del teatro e della musica — non rimase soffocata. Erano quelli gli anni in cui — tanto nella stessa Turchia quanto presso altri popoli turchi, come a esempio i turchi di Kazan — gli ambienti intellettuali, sino allora di orientamento musulmano, cominciarono ad assumere un indirizzo nazionale o persino nazionalista; anni in cui si affermarono definitivamente l'insegnamento di Gasprali e il giadidismo, e che sfociarono infine, anche nell'Azerbaigian, nel movimento politico d'indipendenza. Durante la prima guerra mondiale si formò il partito della *Müsāwat* (Indipendenza nazionale), che durante il breve periodo di libertà (1918-1920) costituí il piú forte partito di governo.

Āḫundov, mezzo secolo prima, aveva introdotto nella letteratura azerbaigiana due nuovi generi, ma né lui né i compagni di lotta a lui piú vicini erano in grado di creare autentiche opere d'arte. A tracciare la strada verso una nuova, grande letteratura, fu il circolo riunitosi intorno al *Füyūḍāt*, che proprio nella letteratura osmana contemporanea credeva di trovare opere paragonabili a quelle europee. Ne facevano parte Māḥmād Hādī, Ḥüsein Ǧāvīd e Ṣyḥḥat, traduttore di poeti occidentali. Il circolo *Füyūḍāt*, con le sue innovazioni poetiche, ha preparato la fine dell'antica tradizione letteraria islamica. Le sue tendenze fortemente osmanizzanti lo posero in conflitto con i seguaci e successori di Āḫundov, i quali, dal canto loro, cercavano di favorire lo sviluppo letterario soprattutto nel campo della novella, del romanzo, del teatro e della prosa d'arte. In antitesi col circolo *Füyūḍāt* essi sostenevano una lingua letteraria che fosse autenticamente azerbaigiana. Narimanov scrisse il primo importante romanzo della nuova letteratura azerbaigiana, *Bahadir e Suna*, mentre Ǧalīl Māḥmād-Qulī-Zāda — fondatore della rivista satirica *Mollā Naṣruddīn* — con il

dramma *I morti* (*Ölülär*) tentava di influire sulla vita sociale del paese. Mähmäd Ghanī-Zāda si rese famoso con le sue *Lettere di Šaidā Beg di Shirvan* (*Mäktūbāt-i Šaidā Beg-i Širvānī*). 'Uzeir-bei Ḥāǧǧībeili scrisse opere di soggetto sia orientale sia azerbaigiano; tra esse *Un braccio di merce* (*Aršin mal alan*) e *Non quello ma questo* (*O olmasun, bu olsun*), ebbero vasta risonanza anche presso altri popoli caucasici e persino in Russia.

In posizione intermedia fra questi due indirizzi si trova il poeta Ṣābir (1860-1911) il quale, nonostante le proprie tendenze accentuatamente osmaniche, nelle sue personalissime opere si mantenne fedele alle tradizioni classiche ricreando un'atmosfera tipicamente azerbaigiana. Le sue poesie *Hop-hop-Nāmä* (dal suo primo pseudonimo Hop-Hop) vennero ristampate piú volte.

Quando il governo del partito *Müsāwat* fu rovesciato dal regime bolscevico (primavera 1920) si verificò anche per la letteratura azerbaigiana una svolta decisiva. Il fatto che l'Azerbaigian fosse, fra i paesi turchi dell'impero russo, quello con il maggior numero di scuole e sedi culturali, libri e pubblicazioni e, correlativamente, la percentuale minore di analfabeti, fu un indubbio vantaggio durante i primi anni del regime bolscevico.

Anche l'orientamento azerbaigiano-nazionale e popolare di Āḫundov e della sua scuola sembrava ormai storicamente giustificato e confermato. L'influsso osmano si andava affievolendo e nella stessa Turchia la letteratura della giovane repubblica turca militava in favore del proprio nazionalismo. Dopo il 1922, dopo la fine cioè della guerra civile, la letteratura azerbaigiana in un primo tempo continuò a procedere senza ostacoli essenziali nell'indirizzo indicato da Āḫundov e dai suoi compagni e successori. La dittatura staliniana doveva avere però per loro conseguenze ancora piú decisive di quelle riservate agli altri popoli turchi e non turchi dell'Unione Sovietica: gli ultimi residui della borghesia, che nell'Azerbaigian era stata tutt'altro che trascurabile, vennero eliminati; il nazionalismo, sospettato ora di panislamismo, ora di pan-turchismo, estirpato definitivamente, e sul piano artistico fu imposto il «realismo socialista». All'influsso della letteratura osmana — sotto molti aspetti vitale e fruttuoso — si sostituí quello russo, favorito con tutti i mezzi di cui disponeva lo stato. In Persia, dove il nuovo scià Riẓā Pahlavī aveva vietato l'uso della lingua turca in tutte le manifestazioni della vita pubblica, quindi nella scuola, nella stampa e nei teatri, la letteratura azerbaigiana si era estinta già da qualche anno.

Letteratura turco-siberiana

Le popolazioni turche della Siberia, che si dividono in quattro gruppi linguistici, oirato, abaqan, tuva e jacuto, sino al 1930-40 non hanno praticamente posseduto una letteratura scritta: al pari dei popoli consanguinei centro-asiatici, anch'essi disponevano soltanto di una letteratura «orale». Come le forme di vita di questi popoli di cacciatori e addomesticatori di bestiame sono assai piú primitive di quelle dei popoli centro-asiatici a loro affini, cosí anche la loro tradizione epica è, in generale, meno sviluppata; per lo piú essa sembra ridursi a singoli episodi di un complesso non piú conservato nella sua interezza.

Può accadere occasionalmente che una composizione epica consti di vari elementi senza nessuna connessione logica o reale, cosa che colpisce sempre anche nei racconti popolari. Costruzione e metro sono improntati alla massima libertà, per non dire anarchia. L'azione in sé è notevole e vivace, ma la vicenda, dato il mutamento frequente del soggetto grammaticale, non sempre risulta chiara. Nel dialogo, spesso usato come espediente stilistico, l'influsso mongolo, a differenza di quanto si riscontra nell'epica dei turchi centro-asiatici, si fa assai piú sensibile, e questo non soltanto nei nomi di molti eroi, bensí anche nella designazione di certi oggetti e concetti. A questo proposito ricordiamo anzitutto il lamaismo che, provenendo dalla Mongolia, cominciò ad affermarsi, pare solo nel corso del XVII e XVIII secolo, ai margini meridionali dell'Altai e nell'Urjanchaj. Col lamaismo, oltre a motivi e figure di carattere religioso, ne sono affluiti anche altri derivati da saghe e favole della Mongolia, del Tibet e dell'India. Ma la visione del mondo (o la religione) dominante nei poemi epici è quella dello sciamanismo antico, che negli ultimi trent'anni è stato costretto, di fronte alla propaganda comunista, a retrocedere sempre piú: la credenza in esseri dotati di proprietà e poteri fantastici, di solito ostili agli eroi, e la credenza nel potere soprannaturale di singoli eletti di trasformarsi. Naturalmente abbondano anche i racconti e le saghe in prosa (definiti oltre che col termine mongolo *üligär*, anche con quello turco *nimaq*); poco dissimili dai poemi epici, lasciano trasparire forse piú sensibilmente gli influssi del lamaismo.

Un genere di poesia popolare largamente diffuso è quello delle canzoni (*ir*), spesso suddivise in strofe di quattro versi. L'unico tipo di rima che esse sembrano conoscere è l'allitterazione, tramandata nel Turchestan dai canti popolari tardo-uigurici ma che risale, molto probabilmente, a tempi antichissimi: comunque essa è una manifestazione tipica delle lingue mongole e uraliche (si pensi al poema finnico *Kalevala*).

Valore non soltanto etnologico e scientifico-religioso, bensí anche in certa misura letterario, hanno i discorsi e i canti sciamanici, per lo piú in versi liberi, intercalati da passi in prosa quando lo sciamano si dilunga in minuziose spiegazioni, come a esempio quelle dei suoi viaggi, sia nel regno luminoso di Ülgön, signore dei cieli, del mondo soprannaturale, sia in quello tenebroso di Ärlik Khān, signore del mondo sotterraneo. I canti sciamanici hanno soprattutto fini terapeutici. A questi testi, come a quelli di riti sciamanici celebrati in altre circostanze (consacrazione di animali domestici, pratiche sacrificali, scongiuri ed esorcismi) non deve attribuirsi valore letterario. Le migliori raccolte di testi sciamanici sono quelle eseguite presso gli oirati nell'Altai e presso gli jacuti; la seconda, costituita da circa tremila pagine manoscritte, è ancora inedita. Questi testi sono in gran parte assai difficili, e raramente penetrabili nel loro significato senza il relativo commento dello sciamano che li presenta. La terminologia, in sé esoterica, e variabile inoltre da sciamano a sciamano, viene resa anche piú difficile dal frequente ricorso di numerose espressioni tabú. Presso i turchi della Siberia meridionale le canzoni vengono chiamate, comunemente, *qam sös*, letteralmente «parola sciamana»; i testi in versi o in prosa pronunciati dallo sciamano durante l'esplicazione della sua attività sono chiamati invece *qam qamnaghani* oppure *qam čoqtaghani*.

La letteratura sovietica scritta di cui queste popolazioni dispongono oggi si trova ancora allo stadio di esordio didattico-propagandistico, ed è limitata al racconto piú o meno lungo. Per fortuna il materiale popolare non è stato trascurato e si è provveduto alla raccolta di almeno una parte delle favole e dei racconti. Purtroppo nulla di tutto ciò è ancora uscito dai confini dell'URSS.

Abbiamo visto come nella letteratura dei numerosi popoli turchi si rispecchino le varie fasi culturali della loro storia; la piú lunga e significativa è stata quella islamica, à cui pose fine il regime sovietico. In età preislamica non furono tanto le tre grandi religioni (cristianesimo, manicheismo e buddismo) a influire durevolmente sullo spirito turco (fatta eccezione per un unico paese, il Turchestan orientale, e per un solo popolo turco, gli uiguri), quanto l'antico mondo figurativo magico-animistico degli altaici che, sotto sembianze sciamaniche, continua ancor oggi a farsi sentire nei canti epici dei turchi centro-asiatici e siberiani e che soltanto nel Turchestan è stato sia pur debolmente ricoperto dal patrimonio ideologico dell'Islam. A parte questo, lo sciamanismo altaico ha lasciato nel folclore delle popolazioni turche centro-asiatiche numerose tracce chiaramente riconoscibili; basti pensare alle code di yack o cavallo in cima a pertiche, che figurano nello splendido mausoleo di Tamerlano, il Gūr-i Amīr di Samarcanda. A prescindere dal vincolo della lingua, le tradizioni sciamaniche rappresentano nella letteratura popolare turca l'elemento che piú strettamente la unisce agli altri suoi piú lontani parenti, i mongoli e i tungusi. Nell'epica altaica è ancor oggi riconoscibile questo patrimonio ereditario, comune fin dai tempi nebulosi della preistoria a tutti e tre i gruppi altaici.

Karl H. Menges

LETTERATURA TURCO-OSMANA

A differenza della letteratura dei popoli turchi, tramandata per lo piú oralmente e spesso di carattere puramente popolare, quella turco-osmana (o ottomana) rappresenta il patrimonio di un regno che abbracciava numerosi popoli o gruppi di popoli di discendenza diversa unificati dal vincolo islamico; un regno che, con varia estensione, durò dall'inizio del secolo XIV al 1924, e nel periodo della sua massima espansione — dalla metà del secolo XV alla metà del XVIII — era temuto dall'Europa intera.

L'elemento turco vero e proprio dell'impero era costituito dai discendenti di quei popoli turchi (in specie oghuz e turkmeni) i quali, a partire dall'VIII secolo circa, in forme tribali piú o meno organizzate, si erano spinti dall'Asia centrale verso occidente, dove si erano fusi con le popolazioni indigene. « Osmano » o « ottomano » si chiamava, a sua volta, l'impero turco — dal nome della dinastia regnante fondata da Osman I (1285-1326) — a differenza di altri stati turchi che da esso si erano staccati o che ne erano stati conquistati.

Il processo di « turchizzazione » dell'Asia Minore, talvolta chiamato anche « subemigrazione », era cominciato fin da tempi remoti. Schiavi e prigionieri di guerra turchi erano giunti a Bagdad quando, rovesciata la dinastia dei califfi Omayyadi (di orientamento arabo), la città era stata scelta come capitale, in luogo di Damasco, dalla dinastia degli Abbasidi (750), piú favorevole ai persiani. I califfi fecero di quei turchi le loro guardie del corpo, contando su un loro disinteresse politico e pensando di potersene relativamente fidare. I comandanti di queste guardie del corpo seppero crearsi via via autonomi ambiti di potenza, rafforzando il loro influsso a spese sia degli arabi sia dei persiani. Creatori effettivi dei califfi furono sovente i pretoriani turchi, come per motivi analoghi i pretoriani « barbarici » lo erano stati dei Cesari, nel basso impero.

Allorché piú tardi l'antica teocrazia islamica decadde risolvendosi da un lato, sempre piú, in un vincolo di fede e di cultura, e dall'altro, in numerose singole signorie politiche, la personale potenza dei califfi si affievolí notevolmente ed essi si videro retrocessi a posizioni puramente religiose. La marcia dei selgiuchi turchi verso Bagdad e il vicino Oriente aveva portato, nell'XI secolo, alla formazione di una compagine di stati e staterelli turchi, che dall'Iran giungeva fino all'Asia Minore e che cadde sotto l'influsso culturale persiano, anche se la lingua araba rimase in uso quale lingua della cultura e dei dotti.

Dato che nell'Oriente islamico l'attività artistica e scientifica non era possibile senza il mecenatismo sovrano, la sorte della letteratura turca, nell'ambito di cui abbiamo parlato, era tanto piú precaria in quanto l'invasione mongola — che aveva provocato nel 1285 la caduta del califfato degli Abbasidi — in un primo tempo aveva impedito la formazione di un centro culturale. Inoltre, il veicolo della cultura islamica, che doveva divenire maestra delle dominanti schiere turche, in origine dotate solo di una formazione militare, era appunto la lingua persiana. In confronto a essa il turco appariva, per il gusto del tempo, un rozzo, grossolano idioma di contadini e pastori. Finché il persiano mantenne un sopravvento tale da poter valere come una specie di «lingua franca» della buona società, quella cioè della politica, della scienza e dell'arte, non si può parlare di una letteratura turca vera e propria, anche se tra coloro che si avvalevano della lingua persiana a fini artistici poteva anche esserci qualche turco. Il centro politico del piú antico mondo islamico non si trovava però, neppure dopo la caduta del califfato abbaside, nell'area politica turca, bensí nello stato mamelucco, soprattutto al Cairo. Questo era tanto piú naturale in quanto i mamelucchi — persino quelli di sangue turco e circasso — con la vittoria riportata alla sorgente di Golia (1260) avevano posto un freno all'invasione mongola. Nonostante che essi non fossero di origine araba, il loro stato aveva impronta araba, sia dal punto di vista linguistico sia, in parte, da quello culturale.

Letteratura anonima delle origini

La letteratura turca in senso proprio, cioè riferita a un preciso ambito linguistico, ha inizio soltanto con la comparsa dei primi documenti scritti dell'Anatolia, ossia nel mondo policromo dei *tawā'if-i mülūk* anatolici, quei numerosi piccoli principati turchi sorti sulle rovine del regno selgiuchide dell'Asia Minore, distrutto intorno al 1302, e che piú tardi erano via via caduti sotto il prepotere osmano generatosi dalle loro stesse file. Quanto alle sue origini, questa letteratura non ha il sostrato colto del persiano, ma un fondo religioso di impronta popolare, in parte derivato da ambienti dervisci e da altre confraternite analoghe, in cui, a un uditorio per la maggior parte analfabeta, venivano narrate, in un linguaggio semplice e immediato, gesta di santi famosi ma anche di eccezionali guerrieri che si erano votati alla lotta in difesa della fede. Questa letteratura comparativamente fertile, anche se monotona nella forma e talvolta goffa, che rivela subito la sua origine orale, costituisce il fondamento di molti generi letterari, quali la leggenda, la saga eroica, la storiografia, che appaiono qui assai piú simili fra loro di quanto non lo siano normalmente in Occidente. La natura guerriera della religione islamica non solo tollera, ma persino promuove un intimo connubio fra santità e spirito guerriero.

Se per la mentalità occidentale il guerriero si tramuta in santo proprio in virtú della sua rinunzia alla violenza e alla spada, presso i musulmani, al contrario, sono molti gli eroi considerati santi proprio per aver impugnato la spada e aver adottato la violenza. Appartengono a quel mondo leggendario — che ha trovato espressione in numerosi *menāqibnāme* (libri di gesta eroiche), e *vilājetnāme* (libri di santità) — tratti di violenza per noi inconcepibile, e inversamente troviamo nella saga eroica atteggiamenti per noi altrettanto stridenti di devozione, anzi di bigottismo. Nella sua ingenuità, che sarebbe stata giudicata spregevole e volgare dai futuri, altezzosi storici di corte, questa letteratura primitiva appare, in confronto alla forbitissima letteratura persiana da un lato e alla storiografia bizantina formata sui modelli classici dall'altro, ben poco rappresentativa e anche rozza. La cosa non stupisce: suo fondamento è la tradizione orale, che di per sé non è mai unitaria ed è inoltre soggetta alle variazioni piú o meno volute dei rapsodi. Tagli e ampliamenti sono all'ordine del giorno, cosí come lo sono le indiscriminate contaminazioni di opere diverse.

I problemi che critici dei testi, editori o utilizzatori di questa letteratura devono fronteggiare sono tanto piú complessi quanto piú povero è il suo contenuto. La caratteristica di questa letteratura è il suo anonimato. Chi appare in veste di autore è tutt'al piú un redattore o un compilatore, il quale ha ben poco di personale da offrire a meno che un determinato avvenimento non lo abbia colpito personalmente in modo particolare. Anche il suo nome però è sovente incerto, e le cronache anonime in qualche modo relative alla casa ottomana (*tevārīḫ-i āl-i 'Osmān*) sono in numero esorbitante. Soltanto in casi rarissimi lo stile annalistico di questa letteratura lascia trasparire qualcosa che fa pensare a una personalità storica. Ma non c'è mai traccia di una effettiva valutazione di eventi e personaggi, per non parlare delle motivazioni di ordine psicologico.

Ha secondaria importanza se questo tipo di letteratura abbia fatto la sua prima comparsa in rima o in prosa. In effetti accanto alle imitazioni — meno numerose — di testimonianze persiane, si trova un'epica e una lirica di colorito romantico, e una produzione di tipo storico-annalistico in prosa ritmica, che si vale sia della prosodia araba sia della metrica popolare turca. Se si prescinde dal valore annalistico di questi componimenti che, anche tenuta presente la scarsità di altre fonti storiche, è comunque di entità soltanto relativa, l'importanza di questa letteratura appare di carattere linguistico-filologico piú che letterario.

Stile e moda persiani

Allorché, approfittando accortamente del riflusso dei mongoli e della caduta del regno selgiuchide, la dinastia ottomana si fu creata un potere indipendente nella zona nord-occidentale dell'Asia Minore e — parte con l'impiego di mezzi diplomatici (come la politica matrimoniale), parte mediante successi riportati nelle guerre religiose — lo ebbe ampliato notevolmente estendendolo addirittura in direzione dell'Europa, anche quella letteratura che possiamo definire come turco-osmana ricevette un impulso sempre maggiore. Anche se piú tardi, presso i piccoli principati dell'Asia Minore che si erano potuti sottrarre all'annessione ottomana, compariranno singoli poeti autori di canzoni d'amore, di odi funebri e simili, una cosa tuttavia era certa: il mondo islamico, al piú tardi con la conquista di Costantinopoli (1453), aveva ritrovato anche sotto il profilo culturale il proprio centro di gravità, che sarebbe rimasto tale fino al 1918 e forse al 1924. La

capacità di assorbimento della potente casa regnante islamica, fulcro del regno, era abbastanza forte per attirare a sé talenti provenienti da ogni parte. Per contro, proprio quei turchi nelle cui vene scorreva autentico sangue turco vennero soppiantati nella vita pubblica dai sempre piú numerosi rinnegati, e restarono ai margini della società.

La letteratura turco-osmana fu influenzata per secoli dal prevalente gusto persiano, il quale dominava in maniera assoluta tutte le manifestazioni socialmente elevate, ed era quindi fattore determinante anche in campo letterario, sicché la letteratura scritta d'impronta popolare appariva svalutata. Ciò non significa che fosse scomparsa completamente dalla faccia della terra. Al contrario: per determinate forme letterarie la lingua dotta osmana, che quale lingua colta e letteraria si era elevata oltre i dialetti provinciali, non sarebbe stata affatto un adeguato mezzo espressivo, come non lo sarebbe stata per i testi del teatro delle ombre, per i canti trovadorici e per le raccolte di aneddoti.

Esistevano inoltre una letteratura di leggende e una produzione particolare legata a determinati ambienti, come la setta *bektāšī* e altre simili.

Per gli ambienti raffinati l'uso di forme linguistiche popolari era naturalmente inconcepibile. Il turco nel senso proprio della lingua popolare non era ritenuto adeguato alla vita sociale e il suo uso era indice di primitivismo e di rozzezza. La cura di evitare vocaboli e costruzioni autenticamente turche veniva spinta all'estremo. Fatta eccezione per alcuni verbi ausiliari dei quali non si sarebbe potuto fare a meno senza compromettere la costruzione sintattica della lingua, nel lessico dell'« alto osmano », ai tempi del suo massimo splendore (XVI-XVII secolo) rimaneva pochissimo di turco, e ancora nel XIX secolo questo processo d'impoverimento non era del tutto cessato: l'autore di una *Grammatica della lingua osmana*, assai accreditata nel nostro secolo, si limitò esplicitamente alla morfologia e alla sintassi persiane e arabe motivando ciò col fatto che le forme turche erano note e comunque sconsigliate.

Il sovraccarico di leziosità arabo-persiane (innumerevoli vocaboli stranieri, locuzioni retoriche esotiche, immagini ricercate, perfino audaci per la nostra sensibilità, spesso ammassate in modo insopportabile, rappresentò sempre piú la forma letteraria ideale. Mentre la lingua dei documenti ufficiali e amministrativi si mantenne in un primo tempo entro limiti moderati e soltanto successivamente si lasciò sopraffare dall'ampollosità (i documenti relativi a fondazioni d'istituti o simili assunsero in modo grottesco la lunghezza di parecchi metri), la poesia e ogni altra forma d'arte si assoggetteranno presto alla « mania persiana ». Gli ambienti turchi non avevano soltanto da lamentare l'eccesso letterario in sé, ma anche da dolersi di un inconveniente ancor piú grave: chi non era « straniero », cioè cristiano rinnegato o persiano, non aveva nessuna speranza di farsi strada nella vita pubblica. I letterati persiani mantenevano il proprio stile; imitare e persino superare, per quanto possibile, questo stile in frasi altisonanti, in immagini audaci e metafore sfrenate costituiva l'ambizione di tutti gli scrittori « indigeni ».

La letteratura osmana dotta dei secoli XV-XVIII, sovraccarica di persiano e arabo, comprendeva essenzialmente la prosa storiografica, e la poesia epica e lirica. Con la comparsa degli storiografi di corte (*vaqā'i'-nüvīs*) si formò nel campo della storiografia — e, in correlazione, nel linguaggio dei documenti ufficiali e amministrativi — uno stile particolare, i cui esponenti disprezzavano le semplici cronache di una volta. La povertà del contenuto, però, non era molto cambiata. Al contrario: quello che veniva offerto ora in forma insopportabilmente ampollosa altro non era che un unico altisonante elogio del sovrano regnante, le cui prerogative e successi venivano posti in luce in forma tanto esagerata, da renderne oggi impossibile una valutazione oggettiva. *Omnia ad maiorem Osmanidum gloriam:* cosí si potrebbe caratterizzare, in sintesi, il contenuto delle opere degli storiografi ottomani di corte. Decisamente migliori sotto l'aspetto della documentazione, benché simili nella forma ai prodotti degli storiografi di corte, sono in quella medesima epoca le opere di carattere biografico, le biografie, a esempio, di Tašköprü-Zādeh e dei suoi copisti ecc., che forniscono dati importanti sulla storia culturale e religiosa del loro tempo.

Per quanto concerne la poesia, essa si orienta verso un puro ideale formalistico, considerato decisamente superiore al contenuto. Modello sempre perseguito, mai raggiunto, sono, anche in questo caso, i poeti classici persiani, dei quali vengono adottati la metrica e le metafore; sul loro esempio si compongono anche, intorno a un tema determinato, poesie di vario tipo raccolte in un divano. Per la lirica è maestro Hāfez, i cui motivi — profumo di rose, canto d'usignoli e vino — si ritrovano in ognuno dei suoi imitatori osmani. In proposito è difficile stabilire se le singole immagini vogliano, e possano, essere definite terrenamente sensuali oppure misticamente allegoriche. Se, a esempio, in luogo della donna — replicatamente bandita dalla poesia erotica — si presenta un bell'uomo o un bel giovanetto, il quale, nel quadro della lirica anacreontica, funge frequentemente da « coppiere », può trattarsi di tendenze paidiche favorite dalla situazione sociologica dell'Oriente islamico, o di un « surrogato » simbolico dell'eterno femminino. Inoltre si dovrà tenere presente che spesso, almeno presso gli epigoni, si disponeva soltanto di un *cliché* poetico. Agli autori di opere epiche stava sempre dinanzi agli occhi il poema nazionale persiano di Firdusi con le sue monumentali figure di eroi. Quando si volevano toccare accenti romantici ci si rifaceva alle poesie di cinque versi (*muḫamma*), soprattutto quelle di Nizāmī; per il tono edificante, invece, alle opere didattico-morali di Sa'dī.

Quanto dominasse il *cliché* o, a esser piú generosi, l'ideale formale, è dimostrato forse anche dal fatto che quel periodo di ampollosità arabo-persiana creò il tipo del signore poeta. Come il principe musulmano, in qualità di mecenate, si sentiva tenuto alla fondazione di edifici sacri o d'istituzioni di pubblica utilità, cosí il *cliché* di mecenate gli imponeva l'entusiasmo per la poesia e la scienza; sovente persino un entusiasmo produttivo. Dietro alcuni nomi di poeti si cela nella letteratura ottomana un sultano o un principe potente; in alcuni casi anche donne dell'alta società aspiravano agli allori poetici. Ricorderemo, a titolo di curiosità, che il sultano Bāyāzīd II (1481-1512) e il suo fratellastro e antagonista politico, il sultano Gem, risolvevano le loro divergenze personali, non solo con le armi spregiudicate della politica, ma anche con mezzi letterari; essi si scambiavano poesie

allusivamente aggressive. Quanto venisse apprezzato il dono del bello stile — secondo il gusto persiano — si rileva anche dal fatto che la composizione epistolare nell'impero ottomano ha costituito una forma letteraria a sé stante, affermatasi come valore autonomo, fino alla soglia dei nostri giorni.

Interessi pratici

I rapporti di ordine militare e diplomatico intercorsi tra l'impero ottomano e l'Occidente cristiano, soprattutto con la repubblica di Venezia, contribuirono a dar vita a una forma letteraria particolare designabile come *letteratura di comunicazione o informativa*. Le sue premesse vengono sovente misconosciute. Se, a esempio, il sultano Maometto II (1451-1481), conquistatore di Costantinopoli, si fa illustrare dal patriarca greco Gennadio, in uno scritto apposito, i fondamenti del cristianesimo, ciò non porta affatto a concludere che egli vi fosse incline; in realtà egli, sultano di larghe vedute, voleva informarsi personalmente sulla religione dei suoi sudditi cristiani. Altrettanto poco è lecito dubitare della rigida fede islamica del sultano Bāyāzīd II (1481-1512), il quale una volta si fece tradurre in turco le prediche del Savonarola, evidentemente con la sola intenzione di rendersi edotto dei fenomeni politico-religiosi italiani.

Lo stesso vale, naturalmente, per i sedicenti interessi classici di Maometto II il Conquistatore che un'ingenuità piena di fantasia tentò di trasformare in un sovrano umanista. I suoi interessi erano diretti esclusivamente agli scritti di arte militare; essi dunque non smentivano l'intento autenticamente politico da cui erano suggeriti: quello stesso intento in conseguenza del quale l'efficientissimo servizio segreto turco, che arrivava perfino nelle corti d'Europa e addirittura nella curia, riuscí — con l'aiuto di elementi occidentali — a mettere le mani su una carta, oggi perduta, di Cristoforo Colombo relativa al nuovo mondo o, quanto meno, a entrare in possesso di una sua copia, e a utilizzarla poi, insieme a una seconda carta dell'America risalente all'epoca dei primi scopritori, per una carta fatta da lui eseguire. La cartografia turca ha altrettanto poco a che fare con gli interessi oggettivamente scientifici quanto la geografia osmana, che appare come un'appendice di scarso rilievo rispetto all'antica, leggendaria geografia, astronomia e cosmografia araba. I suoi esponenti piú importanti (Evliyà Čelebi, Haddiši Ḥalifa, Āšiq Čelebi) non rinunciarono alle loro pedisseque concezioni tolemaiche neppure a seguito delle scoperte d'oltremare (in particolare il periplo del mondo compiuto da Magellano), che altrove avevano mutato completamente la concezione dell'universo. Il valore della loro opera risiede nell'esposizione di conoscenze pratiche acquisite dagli scrittori per conto proprio e che i posteri dovettero solo liberare del loro involucro greco-arabo.

La modernizzazione

La grande trasformazione della letteratura turco-osmana — nei contenuti, nelle forme, nelle idee — si compie nel corso del XIX secolo. Vi concorrono fattori diversi.

Si fa sentire, anche in politica interna, l'influsso occidentale, dapprima rappresentato dalla politica francese di alleanze, cui segue il sistema delle « capitolazioni ». D'altra parte influisce sui ceti popolari turchi la lotta di indipendenza greca, come un esempio del recente passato. Piú tardi, nella cosiddetta epoca *tanẓīmāt* (delle riforme), cultura e modo di vivere subiscono l'influenza francese, e, verso la metà del secolo, gli intellettuali turchi avevano assorbito a Parigi il pensiero delle correnti liberali. Le loro idee avevano acquistato perciò un colorito nazionalistico, velatamente avverso ai sultani o quanto meno anti-assolutista, con intenti di critica sociale. La loro forza esplosiva, secondo la legge dell'azione e reazione, era tanto piú forte quanto piú rigorosamente il regime sotto ʿabd ul-Ḥamīd II ricorreva a mezzi autoritari. Il periodo « autoritario » (*devri istibdād*) diviene parola d'ordine anche per la letteratura, che non può evolversi liberamente perché in ogni tipografia e in ogni palco di teatro si trovano spie assoldate dallo stato, che assolvono al loro compito piú che scrupolosamente. Si forma cosí nel paese una letteratura di « travestimento », mentre all'estero se ne crea un'altra dell'emigrazione.

In quel periodo però di radicale passaggio dall'antico regno islamico orientale allo stato moderno d'impronta semi-occidentale non giovava, alla letteratura, che i suoi modelli provenissero dal decadentismo francese.

Le contraddizioni non sono dunque poche: accanto a infuocati appelli al sentimento nazionale (che in uno stato panislamico erano necessariamente antimonarchici) e alle rievocazioni di antiche figure eroiche, si trovano temi di una macabra, sconfortante atmosfera fine secolo. Romanzi e novelle inondano ora il mercato letterario dominato da motivi in parte mal compresi in parte non compresi affatto. Le preferenze vanno al tipo della « donna fatale » che, come la « signora dalle camelie », muore di tisi e al tempo stesso di crepacuore; a scene drammatiche nei cimiteri, sull'esempio delle funebri romanticherie dei romanzi d'appendice occidentali. Critiche mordaci quanto sentimentali vengono rivolte a istituzioni superate, come il matrimonio islamico, da personaggi la cui apparente virilità, lungi dall'impressionare il lettore di oggi, rispecchia soltanto una sorta di complesso d'inferiorità inevitabile quando una nazione sta per tagliare i ponti con tradizioni secolari ma non ha trovato ancora forme nuove di vita. Accanto alle critiche non mancano sforzi per avvicinare le classi piú povere e i contadini, conquistarle ai nuovi ideali progressisti e nazionali, e arrestare cosí la disgregazione sociale; sforzi, naturalmente, in un primo tempo senza successo, dato che una coscienza politica, non maturata in seicento anni, non poteva affermarsi nel giro di una generazione.

Il problema della lingua paralizzava tutti gli sforzi di natura letteraria e suscitava contrasti infruttuosi. Non si trattava in proposito di un diverbio accademico né di una contesa futile, e nemmeno di un passatempo intellettuale, bensí di una politica che riguardava tutto il popolo e al tempo stesso di un problema sociale di primaria importanza. La lingua turco-osmana si era frantumata in una miriade di idiomi particolari, sempre piú differenziati come mai era accaduto nei riguardi di una comunità linguistica. A parte ogni questione di contenuto e forma, il problema del rinnovamento della lingua, ossia della crea-

zione cosciente di un linguaggio da tutti compreso e usato, ha assillato la letteratura turco-osmana fino ai nostri giorni. Si sono affrontati propugnatori estremisti dello stile colto, di colorito persiano, e i non meno estremisti assertori di un purismo radicale, cioè di un turco depurato di tutte le componenti straniere; tra i due partiti, c'erano poi i sostenitori di un compromesso.

L'obiettivo di una lingua unitaria non venne allora raggiunto, tanto piú che, data la varia provenienza sociale dei sostenitori della lingua e l'enorme analfabetismo, mancavano a tale effetto le premesse sociologiche. Questa circostanza rappresentava un potente ostacolo, anche nel quadro degli sforzi tendenti all'unificazione spirituale di tutti i popoli turchi, a esempio la ricerca di un'unità linguistica effettuata da Ismā'īl Gasprali. Nel periodo kemalista tra le due guerre mondiali, il problema di una riforma della lingua venne orientato in direzione del purismo piú radicale, ma ancor oggi esso non è stato risolto in modo soddisfacente: esso ha assunto un carattere politico, che si manifesta anche in campo letterario a ogni mutamento di regime. Il concetto nazionale turco, dapprima, sotto l'insegna dell'osmanismo (« patria osmana sotto regime turco »), fondato ancora sull'antica concezione statale osmana, poi sempre piú indirizzato dagli intellettuali russo-turchi e dai politici a essi ideologicamente inclini (come Enver Pascià) verso un turanismo panturco, preferiva i soggetti letterari dei primi tempi « eroici » oppure quelli degli ambienti contadini dell'Anatolia.

Naturalmente si riflettevano nella letteratura tutte le correnti politiche che sconvolgevano e tuttora sconvolgono il mondo. Il campo era dominato da scrittori di tendenza di destra e di sinistra. Ma i veri, piú profondi conflitti interiori vennero rappresentati da autori appartenenti alla vecchia generazione. Questi non si occupavano soltanto dei problemi sociali, della situazione dei contadini, dell'islamismo, delle donne; nelle loro opere affiora il dissidio dell'anima turca che, divisa tra Oriente e Occidente, finisce troppo spesso col cadere nell'estremismo di un'appassionata alienazione o, all'opposto, di una presuntuosa sufficienza ed esaltazione. Sono rari i richiami alla misura e al rispetto dei valori tradizionali troppo affrettatamente ripudiati.

La poesia, piuttosto secondaria rispetto alla novella e al romanzo, con l'inizio dell'era moderna si allontana dalle forme superate del classicismo islamico ossia persiano-arabo. Si cerca di accelerare il distacco dalla tradizione antica mediante il ricorso alla metrica paleoturca e a forme occidentali, a volte fraintese. L'arte drammatica — prevalentemente rappresentata durante il vecchio regime dai generi del *meddāh* (narratore di professione), del teatro delle ombre e altre forme, tutte piú vicine alla mimica che alla letteratura — adotta, soltanto a partire dalla metà del XIX secolo, schemi occidentali. Inizialmente poco originali, i personaggi vi appaiono simili a europei travestiti. Soltanto negli ultimi tempi essi hanno acquistato tratti originali. Anche il giornalismo data dalla metà del secolo scorso e ha ormai lo stile comune alla stampa internazionale.

Il genere satirico, infine, che già nel secolo XVII aveva raggiunto un livello artistico, ha natura prevalentemente parodistica: esso riveste i propri attacchi e le proprie allusioni con linguaggio classico, cosicché può essere apprezzato completamente solo da chi conosce lo stile

classico. Anche al tempo della discussione sulla lingua, i contendenti cercavano di parodiarsi a vicenda ricorrendo allo stile « persiano ».

Riassumendo, si può stabilire che la letteratura turca, troppo a lungo tenuta sotto tutela dalla cultura persiana, caduta nel XIX secolo sotto influssi occidentali non meno unilaterali, giunge solo relativamente tardi a una coscienza autonoma. Essa si trova tuttora nella terra di nessuno tra Est e Ovest, e prima che possa sviluppare uno stile nuovo e indipendente, dovranno certamente passare ancora decenni.

Hans-Joachim Kissling

LETTERATURA TURCA MODERNA

Il passaggio dalla letteratura turco-osmana di tipo orientale alla letteratura turca moderna di gusto europeo, si verificò durante il XIX secolo. Senza tener conto di alcuni precursori, si suole indicare come anno di nascita dell'era turca moderna il 1859, anno in cui Ibrahim Šināsī (1826-1871) diede alle stampe le sue traduzioni di poesie e fiabe francesi. Egli fu il primo che si adoperò alla semplificazione della lingua letteraria tradizionale, incomprensibile a gran parte della popolazione e a riformare la letteratura anche sotto l'aspetto contenutistico.

Fasi di sviluppo

Negli ultimi cent'anni si possono distinguere quattro tappe nell'evoluzione della letteratura turca moderna. Nella prima si ebbero numerose versioni di testi francesi che servirono agli autori turchi di modello per le loro creazioni. La conseguenza fu una rottura con le tradizioni, ma anche una dipendenza servile dalla letteratura francese. Sulla scia della letteratura, penetrarono negli ambienti intellettuali turchi le concezioni occidentali di libertà e di patria, di democrazia e di stato costituzionale. Gli scrittori piú importanti di questo periodo furono Nāmiq Kēmal (1840-1888), Ziyà Pascià (1825-1880) e 'Abd ul-Ḥaqq Ḥāmid (1852-1937).

Nella seconda epoca, quando l'europeizzazione e il distacco dalle tradizioni era un fatto compiuto, gli scrittori turchi tentarono di svincolarsi dagli esempi e dai moduli occidentali ed esprimere idee e sentimenti autonomi. Naturalmente lo facevano, il piú delle volte, servendosi ancora di un linguaggio caricato e artificioso. Fu allora determinante l'influenza di un movimento letterario di cui era portavoce il periodico *Servet-i fünun* (*Tesoro delle arti e delle scienze*) fondato nel 1891, al quale collaboravano anche il poeta Tevfik Fikret (1867-1915) nonché i romanzieri Halit Ziyà (1866-1945) e Recai Ekrem (1847-1914). Il programma di questo movimento era l'arte per l'arte. Ostacolata nel proprio sviluppo dal regime assolutista del sultano 'Abd ul-Ḥamīd II, la letteratura di quel periodo presenta aspetti accentuatamente pessimistici e sentimentali.

Con la rivoluzione dei Giovani Turchi del 1908 e la capitolazione di 'Abd ul-Ḥamīd ebbe inizio la terza epoca, chiamata *milli edebiyyāt*

(della letteratura nazionale): la parola d'ordine era *halka doğru* (incontro al popolo). A tale scopo si mirava sia con la riforma della lingua, sia con l'adozione di temi nazionali. Principali esponenti furono Ömer Seif ud-dīn (1882-1920) il quale contribuí al rinnovamento della prosa d'arte, nonché Ali Canib (n. 1887) e Mehmed Emin Yurdakul (1869-1944) che rinnovarono la lirica. Un influsso decisivo, soprattutto sui giovani, ebbero le idee del pensatore Ziyà Gök Alp (1875-1924). Con le sue opere teoriche fra cui il testo programmatico *I fondamenti del turchismo* (*Türkçülüğün Esaslari*) creò le premesse spirituali per la nascita della nuova Turchia.

Con l'insurrezione del 1920 ha inizio la quarta epoca che può esser definita repubblicana. Dopo la lotta vittoriosa di liberazione combattuta sotto la guida di Kemal Atatürk e le riforme e le innovazioni in ogni campo, la letteratura diviene espressione consapevole del sentimento nazionale e talvolta nazionalistico. Il clericalismo islamico, che in passato permeava tutti gli aspetti della vita, è sostituito da un laicismo rigoroso. È l'irruzione del realismo, che segna l'inizio della letteratura turca moderna in senso proprio.

Nella prima fase di quest'epoca, detta kemalista (1920-1950), la lotta di liberazione e le innovazioni compiute sotto Atatürk e Inönü, che hanno portato a un conflitto tra la mentalità tradizionale e quella moderna, hanno anche proposto alla letteratura, soprattutto narrativa, l'assunzione di nuovi temi. Si possono fare i nomi di Halide Edip Adivar (n. 1884), Yakub Kadri Karaosmanoğlu (n. 1889), Reşat Enis Aygen (n. 1909).

Il romanzo che meglio esprime quest'epoca di crisi è *Tra est e ovest* (*Fatih-Harbiye*) di Peyami Safa (1899-1961) uscito nel 1931. In *La caduta delle foglie* (*Yaprak Dökümü*, 1930), Reşat Nuri Güntekin (1892-1956) descrive lo sfacelo di una famiglia i cui figli fraintendono il nuovo ordine. Ai problemi dei giovani è dedicato da Burhan Cahit (n. 1892) il romanzo *Politica dell'amore* (*Aşk Politikasi*).

L'emancipazione femminile aveva risolto il problema della donna, uno dei piú acuti problemi dell'epoca precedente: le donne turche parteciparono persino alle lotte per il rinnovamento nazionale. Appunto il destino di una giovane maestra è argomento del romanzo *Lo scricciolo* (*Çali Kuşu*, 1922) del già citato Reşat Nuri. Nel romanzo *Il diavolo in noi* (*Içimizdeki Şeytan*, 1940) di Sabahattin Ali (1907-1948) il confronto fra tradizione e rinnovamento ha un epilogo tragico. Il problema dei contadini dell'Anatolia si impone in questo periodo, e dominerà tutto il successivo, della cosiddetta democrazia (1950-1960). Già Atatürk aveva riservato ai contadini, nel nuovo assetto statale, una posizione di rilievo, con misure destinate ad attenuarne la miseria. Tra le molte opere dedicate a questo argomento, hanno il primo posto i racconti del già citato Sabahattin Ali. Altri autori che trattano in racconti e romanzi gli aspetti della vita contadina dell'Anatolia sono Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Yaşar Kemal e Fakir Baykurt. Negli ultimi anni si sono imposti particolarmente all'attenzione due romanzi: *Il sottile Memed* (*Ince Memed*, 1955) di Yaşar Kemal (n. 1922), storia di un brigante umanitario, che si riallaccia ad avvenimenti storici, e il romanzo realistico *La vendetta dei serpenti* (*Yilanlarin Öcü*, 1959) di Fakir Baykurt (n. 1929), romanzo realistico di ambiente anatolico che, anche nella versione cinemato-

Fedeli in venerazione di una pietra sacra buddista. *Stampa giapponese a colori del sec. XIX.*

grafica e in quella teatrale, ha avuto grande successo. Oltre alla questione contadina era molto attuale anche quella operaia.

Il capo del governo Menderes, nell'intento di trasformare la Turchia da stato agricolo in stato industriale, perseguí una strenua politica interna ed economica che prevedeva progetti giganteschi di costruzioni stradali, dighe, centrali elettriche e scuole.

Contemporaneamente, la letteratura si interessava alla formazione di una classe operaia organizzata. Già in precedenza se ne era occupato Sadri Ertem (1900-1943) nel romanzo *Quando i telai sono fermi* (*Çikriklar Durunca*, 1931), e nella raccolta di novelle *C'era una volta* (*Bir Vamiş, Bir Yokmuş*). Ora questi problemi costituivano il tema dominante della narrativa: si possono citare i volumi di novelle di Orhan Kemal (n. 1914): *Lo sciopero* (*Grev*, 1954) e *La lotta per il pane* (*Ekmek Kavgasi*, 1949).

Il contrasto tra i contadini tradizionalisti di tendenze conservatrici religiose e gli abitanti progressisti delle grandi città (i quali comunque rappresentano meno di un quinto della popolazione totale) è espresso letterariamente fra gli altri dal già menzionato Samim Kocagöz (n. 1916) nel romanzo *Le due porte della città* (*Bir Şehrin Iki Kapisi*, 1948). Nell'opera *Pesci grossi* (*Büyük Baliklar*, 1952) Orhan Hancerlioğlu (n. 1916) descrive la vita febbrile a Istanbul. Lo stesso tema ispira i racconti di Burhan Arfad (n. 1910). Descrizioni impressionistiche di caratteri e ambienti cittadini si trovano nei racconti brevi e nei saggi di Sait Faik Abasiyanik (1906-1954). Quanto alla lirica essa doveva affrontare difficoltà formali e sostanziali assai piú complesse della prosa, la quale poteva riallacciarsi all'antica tradizione narrativa turca. Per la Turchia moderna le risorse espressive della lirica classica arabo-persiana erano troppo limitate. Il *ghazal* e la *qasīdè* non erano piú un metro rispondente al nuovo contenuto ideologico. Perciò l'*aruz*, metro quantitativo classico, venne sostituito dallo *hece vezni*, metro isosillabico popolare. Gli esponenti dei due sistemi rimasero per lungo tempo in competizione. Ahmet Haşim (1884-1933), per esempio, continuò a comporre esclusivamente in metro *aruz*. Soltanto verso la fine del terzo periodo il metro sillabico si era definitivamente affermato. Dell'*aruz* si era servito ancora Yahya Kemal Beyatli (1884-1958) uno dei piú importanti lirici neo-turchi, e anche Faruk Nafiz Çamlibel (n. 1898) l'aveva preferito alla metrica nuova; ma già Abd ul-Ḥaqq Ḥāmid aveva introdotto nella poesia d'arte il metro nazionale turco, e altrettanto avevano fatto Mehmet Emin Yurdakul e Ziyà Gök Alp. Nel contempo comparvero forme poetiche meno obbligate e anche il verso libero. Fra gli appartenenti alla nuova generazione si segnala il poeta e traduttore Behcet Necatigil, mentre Orhan Veli Kanik (1914-1950), sotto l'influsso del surrealismo, apre alla lirica nuove vie e ritmi. Ma il maggior poeta turco contemporaneo, il solo che abbia raggiunto una fama veramente internazionale, è Nazim Hikmet (1902-1963). Militante comunista e oppositore della dittatura di Kemal Atatürk, fuoruscito, detenuto per diciassette anni e poi fuggito in Russia, è la personalità piú complessa e nuova della poesia turca (la sua opera è tuttora vietata in Turchia). Scrisse, in turco e in russo, drammi, poesie e romanzi tra cui: *In quest'anno 1941* (*Biz bu 41 senesinde*), *Ma è poi esistito Ivan Ivanovič?* (*A byl li Ivan Ivanovič?*), *Poesie d'amore* (*Şevda Surleri*), *I romantici* (*Romantika*).

Il teatro turco moderno segue modelli francesi: dalle forme popolari come il teatro delle ombre e l'*orta oyunu* (spettacolo improvvisato, ossia senza palcoscenico) non poteva infatti svilupparsi un autentico teatro drammatico in senso europeo.

Ahmet Vefik Pascià (1823-1891) tradusse sedici commedie di Molière, e Ibrahim Šināsī, il cui nome ricorre al principio di questa trattazione, scrisse la prima commedia moderna, dal titolo *Lo sposalizio del poeta* (*Šair Evlenmesi*). Il dramma *Patria* (*Vatan*) di Nāmiq Kēmal è una testimonianza di ardente patriottismo. Maestro della tragedia in versi e in prosa è 'Abd ul-Ḥaqq Ḥāmid, già ripetutamente citato. I suoi drammi *Tezer*, *Tarik*, *Eṣber*, *Nesteren* sono però piú adatti alla lettura che alla scena. Ricordiamo anche il dramma *Ahimè!* di Ahmet Mithat (1844-1912). Proclamata nel 1908 la costituzione turca, anche il teatro partecipò della nuova fioritura letteraria. Benché molte opere ricalcassero ancora schemi europei, sorgevano contemporaneamente drammi originali come la commedia *Assassini in onore* (1914) di Aka Gündüz (1886-1958) che suscitò consensi entusiastici. Izzet Melih (n. 1887) diede alle scene *Laila*, dramma di una famiglia; *Incubo* (*Kabus*, 1918) di Halit Ziyà, e *La civetta* (*Baykuş*, 1919), di Halit Fahri, rappresentano le cose migliori del teatro di Istanbul.

Al teatro moderno del quarto periodo è strettamente legato il nome di Muhsin Ertoğrul, attore, regista e commediografo. A lui si deve anche il merito di aver fatto conoscere ai turchi i drammi dell'antichità e i classici europei. Fra i drammaturghi odierni occupa posizione preminente coi suoi drammi sociali Vedat Nedim Tör (n. 1897). Le sue commedie, *Nero e bianco* (*Siyah-Beyaz*) e *Il cieco* (*Kör*) vennero rappresentate anche in Europa, dove altrettanto successo riscosse il dramma *Güzel Helena* di Selāhattin Batu. Contemporaneamente, si è andata sviluppando anche una critica teatrale, rappresentata da Refik Ahmet Sevengil, Selami Izzet Sedes, Suat Taşer e altri.

Otto Spies

LETTERATURA MONGOLA

I mongoli hanno, se non deciso, almeno profondamente influito sul corso della storia universale: durante il XIII e il XIV secolo Ǧenǧis Khān e i suoi figli conquistarono la Cina, la Russia e l'Asia Minore, giungendo a minacciare persino l'Europa centrale. Tuttavia, dopo la dissoluzione dell'impero fondato da Ǧenǧis Khān, il popolo dei conquistatori precipitò in una profonda apatia e divenne facile preda della pressione politica degli stati vicini — la Cina e la Russia, a seconda dei casi.

L'ordinamento feudale — per gli europei sempre connesso con il medioevo — sopravvisse a lungo e gli avvenimenti esterni non influenzarono questo popolo di nomadi e — solo piú tardi — contadini. Nel corso del XIX secolo, vi furono tentativi stranieri di modificare le condizioni dei mongoli, ma un mutamento radicale avvenne solo di recente: non si può parlare quindi di una lenta crescita, ma di un brusco salto nei tempi nuovi. La letteratura riecheggia questa evoluzione. I primi documenti pervenutici risalgono all'inizio del XIII secolo, sono cioè successivi all'avvento di Ǧenǧis Khān e all'unificazione in una lega politica e militare delle tribú asiatiche dimoranti nel nord dell'attuale Mongolia. La letteratura comprende opere non solo di origine mongola — i territori dell'odierna Repubblica Popolare e della Regione Autonoma Mongola che fa parte della Cina — ma anche autori buriati e calmucchi.

Prima dell'introduzione della scrittura, l'allitterazione e la rima vocalica furono sostegno mnemonico della tradizione orale. I temi che la successiva letteratura avrebbe affrontato e sviscerato furono subito chiari: ascesa al potere della famiglia di Ǧenǧis Khān e creazione dell'impero, saggi insegnamenti di un re paterno a sudditi e cortigiani, rapporti tra regnanti e sudditi, elogio della battaglia e dell'eroismo. Anche la forma della poesia mongola fu presto determinata: sempre, appena sia possibile, i poeti, anche posteriori, hanno utilizzato la rima vocalica, che spesso ha fortemente influenzato anche la prosa.

Storiografia e poesia

Dopo l'introduzione della scrittura, si ebbe la prima opera storiografica ispirata dal vivo interesse per l'ascesa al potere della famiglia di

Ğenğis Khān: *La storia segreta dei mongoli*. Si tratta di uno studio genealogico con intonazione epica. Gli avvenimenti sono cristallizzati, l'autore non si preoccupa di rispettare la cronologia, la figura del re ha spesso tratti leggendari. A questo primo resoconto delle imprese di Ğenğis Khān ne seguirono presto altri dedicati alle vicende dei suoi successori. Il contatto con la cultura cinese e con la tradizione dell'Asia Minore favorí lo sviluppo della coscienza storica, e la descrizione epico-genealogica si trasformò in cronaca storica. A partire dal XVIII secolo, mentre già si palesavano i segni della decadenza dell'antico ordinamento sociale, si avvertirono i primi spunti di critica storica.

Tuttavia la storiografia mongola restò sempre un esempio di poesia viva: gli autori narravano soggettivamente racconti della tradizione orale — sopravvissuta a lungo. Nella seconda metà del XVIII secolo, si diffuse un atteggiamento di dubbio verso il passato, simile allo scetticismo dell'illuminismo francese. Ne abbiamo un esempio nell'opera storica di Rasipungsug (1774-1775). Il XIX secolo introdusse invece il romanticismo storico, realizzato nel *Köke sudur* di Injanasi, il primo romanzo mongolo, che l'autore però considera un'opera storica. Gli scrittori contemporanei si sono dedicati piú consapevolmente al romanzo storico, seguendo modelli occidentali e cinesi.

Gnomica e critica dei costumi

L'espressività della rima vocalica si fa ancora piú evidente nelle massime gnomico-didattiche intese a diffondere una sorta di saggezza popolare. Le *bilig* (sapienze) sono tramandate da tempi remoti e attribuite a Ğenğis Khān, che appare un sovrano saggio e paterno, molto idealizzato e poco simile al creatore dell'unità mongola. Nei secoli successivi all'espansione del regno, i testi autoctoni furono arricchiti, grazie al contatto con il buddismo, dalle norme della concezione statale indiana e tibetana. La piramide sociale rimase intatta: il re in cima — sovrani Ğenğis Khānidi — seguito da una classe di nobili e infine, alla base, la moltitudine dei sudditi, passivi e anonimi. Tuttavia, durante il XVIII e il XIX secolo, si diffuse un'inquietudine politica diversa dalle ormai tradizionali lotte tra famiglie, che mutò le antiche concezioni e l'ordinamento sociale esistente. Sacerdoti e monaci buddisti disponevano di un genere letterario antico, con evidente sostrato teologico, la «predica di pentimento», e potevano esercitare una forma di critica, non solo nei confronti dei laici e dei monaci peccatori ma anche nei confronti dei cattivi regnanti, per mezzo di poesie didascaliche e moraleggianti.

La predica di pentimento era modellata su esempi indiani e tibetani, ma ben presto il carattere mongolo venne alla luce: la sua potenza espressiva e la sua forza quasi grossolana non hanno nulla da invidiare alle prediche barocche di Abramo da Santa Chiara. Di qui sorsero, nell'irrequieto XIX secolo, le *Poesie di ammonimento* e i *Componimenti farseschi* di Noyan Khutukhtu Rabjai e di Isidangjinwangjil, che hanno solo l'aspetto di ammonimenti teologici e morali, e in un certo senso ne traggono pretesto per esercitare un'acuta critica sociale. Dalla predica di pentimento ebbero origine anche le *Storie brevi* di Isisangbu, che a loro volta furono punto di passaggio verso le *Storie facete* e satiriche con le quali un anonimo denuncia ironicamente il malessere della società. Anche in queste composizioni la rima vocalica contribuisce spesso a rendere piú intensa la potenza espressiva.

L'epica

L'epopea eroica è il genere letterario piú popolare: affidato alla tradizione orale, fu coltivato da rapsodi viaggianti che erano in grado di ricordare e recitare piú di 20.000 strofe. Ecco i primi versi di un breve canto tipico del territorio dei khalkha, il canto di *Qatan bübei bayatur*:

Io, che sono venuto a voi,
vi voglio narrare in versi,
quanto si poteva vedere
di Qatan bübei baγatur
fin dalla prima sua giovinezza! Ascoltate!
Mille anni fa,
s'era alla prima di diecimila primavere,
nel gran paese dei khalkha,
nella regione tra Khangai e Gobi.
Le rive erano allagate
per l'acqua del fiume impazzito.
Vivaci e ben disposti
sbocciavano i fiori dell'autunno.
Pieni d'uomini erano i pascoli
di Ayuqan toqoi,
pieni i villaggi e le case
di latte e pane grigio,
grasso e ben pasciuto era
il bestiame delle cinque regioni...

I canti d'eroi sono stati trascritti soltanto in epoca recentissima, con l'unica eccezione dell'*Epos di Gäsär Khān*. Questa composizione e tutte le altre — *Bum erdeni*, *Jingyar* e i numerosissimi poemi mongoli piú brevi — descrivono sempre la vittoria del bene sul male, la sconfitta del re cattivo a opera di quello buono. Il re buono rispecchia le sentenze d'elogio del sovrano: «Nella forza del buon signore riposa tutto il popolo, nella forza dell'uomo probo riposa la sposa». Il male è impersonato da un animale, appare come drago o gigante dotato di forza magica; l'eroe vittorioso, simbolo del bene, è quasi sempre d'origine extra-terrena, è un inviato della divinità. Nelle loro lotte si sente generalmente l'eco di guerre realmente avvenute: per esempio nell'*Epos della vittoria di quattro tribú oirate sui mongoli* o nell'epopea calmucca *Jingyar* troviamo la versione poetica di fatti storici del XVI secolo o di avvenimenti ancora piú vicini (del XVIII secolo).

Queste composizioni mongole vanno annoverate tra le piú belle della letteratura universale.

Il racconto in prosa

Il buddismo — nella forma originaria indiana, ulteriormente sviluppata nel Tibet — ha schiuso ai mongoli nel XIII, e successivamente nel XVI secolo, una ricca messe di racconti. Molto diffusi erano anche pensieri e motivi tratti dai *sūtra* e dai *jātaka* buddisti, dalle biografie di santi e stregoni, tutti piú volte tradotti. I mongoli si sentirono attratti dal mondo semplice di questi racconti, dai fatti meravigliosi e dagli incantesimi, come prima erano stati affascinati dalle avventure dei giganti e dei draghi delle loro epopee Dai testi stranieri trassero figure e motivi per le loro leggende e per favole nuove, e mescolando temi ed elementi indiani o tibetani crearono racconti originali. Sotto l'influsso indiano, il tema tradizionale del buon sovrano fu sostituito dalle fantastiche *Storie di re*, in cui la desiderata utopia è rappresentata dai principi mitologici indiani che seppero saggiamente governare il loro stato. Infine, la drammaturgia mongola compí i primi passi con l'imitazione e l'adattamento di motivi di misteri buddisti provenienti dai monasteri tibetani — come a esempio *Il cuculo della luna* (*Saran kökögе*). Romanzi e novelle cinesi acquistarono uguale importanza: nel tardo XVIII e nel corso del XIX secolo, i nobili mongoli mantennero un atteggiamento filocinese, che favorí la traduzione di molte opere cinesi, e di conseguenza la loro diffusione tra un pubblico piú vasto. Cantastorie mongoli, come Pajai, Lubsangqurči e altri, utilizzarono motivi di queste novelle e, mescolandoli con epopee e favole mongole, crearono quei *Racconti di avventure* che, affidati alla tradizione orale, sono giunti fino ai giorni nostri e sono ancora in voga.

Nella immobile struttura sociale feudale che la Mongolia mantenne dal XIII al XIX secolo, la forma delle cerimonie ebbe necessariamente un'importanza particolare, e fu posta quasi alla pari del rituale religioso. La poesia cerimoniale, poesia d'occasione anonima, è stata tramandata quasi integralmente, in rima vocalica, senza mai mutare essenzialmente nella forma e nel contenuto; quale documento dell'antica religione popolare e del folclore mongolo, ha oggi un valore inestimabile. Idee e ispirazione ricordano gli *Incantesimi di Merseburg*.

La letteratura contemporanea

Gli storiografi del XVII e XVIII secolo rielaborarono per primi la poesia anonima di tradizione orale in singole opere letterarie: annotando saghe e leggende, numerose sentenze attribuite al ciclo di Čenğis Khān, poesie d'ammonimento, componimenti farseschi, storie facete e satiriche, posero consapevolmente le basi di una letteratura nazionale. Nel XIX secolo si accentuò ancora di piú la personalità del poeta e la creazione letteraria individuale e, mentre l'antico ordinamento sociale già vacillava e la posizione del principe si faceva difficile, il ruolo del poeta acquistò nuova importanza.

Durante il nostro secolo la letteratura e la cultura mongola sono state largamente influenzate da modelli stranieri — specialmente dalla Russia — ma la creazione artistica è formalmente legata al passato. Tale affermazione può sembrare contraddittoria se si considera il legame tra il romanzo storico di Rincen *Raggi dell'aurora* (*Uür-yin tuya a*) e l'opera di Tolstoj, Victor Hugo o Dumas, se si leggono racconti brevi di intonazione moderna come quelli di Č. Damdinsürüng o il famosissimo libretto operistico *Le tre colline importanti* (*Učirtai yurban toluyai* di D. Načagdorji (1906-1937); tuttavia l'influsso del passato è ancora evidente. In una famosa opera, che risale al 1945, il coro canta:

I monti sono ricchi di belve feroci,
le steppe di bestiame,
piene le case di liquore di latte e di latte fermentato,
pieni di gioia sono gli uomini, tutti,
perché si appresta una grande festa...
prati e pascoli sono colmi di fiori,
cibi delicati appesantiscono le bisacce,
amici cari si ritrovano,
perché si prepara una festa gioiosa...

e il poeta contemporaneo Č. Damdinsürüng, nella poesia *La nuvola* scrive:

Nuvola, batuffolo di cotone, bianca,
nel puro cortile del
cielo sempre blu,
Nuvola, bianca nuvola argentea
che indugia e orna l'orlo del
curvo firmamento blu,
che cresce come un fiore
nello spazio blu...

L'eco della dizione di antichi rapsodi e narratori è vivo anche nella prosa; il legame stilistico con il passato — non eccezionale nelle letterature orientali — si è mantenuto anche dopo il 1924, l'anno dell'instaurazione della Repubblica Popolare. Gli studiosi futuri ne potranno ulteriormente mettere in luce i valori e il significato.

Walter Heissig

LETTERATURA MANCIÚ

Le numerose tribú giürcet del ramo meridionale dei tungusi si riunirono in una federazione politica e militare solo agli inizi del XVII secolo assumendo il nome « manciú »; nel 1644 presero il potere in Cina, e lo conservarono, con la dinastia Ch'ing, fino al 1911.

I manciú si erano avvicinati alla civiltà cinese già molto tempo prima di conquistare il paese, ma solo di fronte ai nuovi compiti politici compresero la necessità di adeguarsi anche culturalmente alla mentalità dei loro sudditi. Per questo motivo numerosissime furono le traduzioni di opere cinesi: conosciamo circa 225 titoli.

È impensabile che un popolo di cacciatori come i giürcet non abbia avuto saghe e leggende, in modo analogo al popolo, affine, dei goldi, del cui patrimonio narrativo tradizionale gli studiosi hanno da poco iniziato la raccolta. Ci è giunta però una sola testimonianza giürcet: la storia delle tre vergini-cigno riportata nella cronaca ufficiale manciú del 1636. A quell'epoca i manciú — che fino al XVI secolo non avevano un alfabeto proprio — disponevano già di una lingua scritta incoraggiata dal principe Nurhaci, il fondatore del regno, che si serviva dell'alfabeto mongolo. Il manciú fa parte del ramo tunguso delle lingue uralo-altaiche.

È probabile che i manciú, abbagliati dalla perfezione della letteratura cinese, non abbiano pensato di pubblicare la loro poesia popolare, certamente ricca di miti, favole e racconti.

Documenti originali

Conosciamo solo dieci opere originali della letteratura manciú; non è da escludere che altri testi (diari, cronache storiche, opere sciamaniche) siano andati persi nel corso dei secoli. I piú antichi documenti pervenutici sono i cosiddetti *Atti dell'antica Manciuria* (*Man-wen lao-tang*) che ci forniscono notizie preziose sul periodo 1607-1637, e in particolare il resoconto del regno di Nurhaci (1583-1626). Alcune epigrafi del XVII secolo sono state ritrovate a Mukden e a Liao-yang. Ci è poi giunta una interessante relazione di Tulišen sui viaggi compiuti nel bacino del Volga (1712-1715) per il disbrigo di missioni diplomatiche. Possediamo inoltre alcune opere sciamaniche, documenti militari-amministrativi e le memorie dell'uomo di stato Sung Yün, che risalgono al

1785. Verso la metà del XVII secolo apparvero numerosi trattati morali preceduti da una prefazione dell'imperatore, probabilmente scritta in manciú. In tali opere è avvertibile l'influsso esercitato dal missionario gesuita Adam Schall von Bell sull'imperatore Shun-chih. Verso la metà del XVIII secolo i gesuiti residenti a Pechino pubblicarono in mancese, con la speranza di rafforzare in tal modo il loro prestigio a corte, parecchie opere religiose, matematiche e scientifiche originariamente scritte in cinese. Probabilmente i manciú non ebbero mai una poesia lirica propria: due canti di lode, del 1711 e del 1743, in onore di due re, sono i soli esempi poetici pervenutici.

Traduzioni

Le inclinazioni letterarie manciú si rivelano con maggiore evidenza dalla scelta delle opere cinesi tradotte in mancese. Troviamo innanzitutto i libri canonici confuciani con i loro commenti, opere storiche — anche queste di stampo confuciano — che principi e funzionari consideravano probabilmente compendi sull'arte di governo, e infine trattati di morale buddista e taoista, opere giuridiche e amministrative, raccolte di editti imperiali e antologie di saggi classici.

Già le traduzioni di Dahaï (m. 1632), che svolse un ruolo importantissimo nella formazione della lingua scritta, sono significative per gli interessi dell'epoca: Dahaï tradusse tre trattati di strategia (a cui i manciú attinsero nella loro lotta contro la Cina), un'opera di diritto penale (che ispirò la riforma dell'ordinamento giuridico, mentre la traduzione del primo codice di leggi seguí verso il 1740), trattati buddisti (dai quali risalta il rapporto tra la religione manciú e quella dei mongoli orientali), un piccolo manuale di varie cognizioni, un compendio di storia cinese e infine l'opera storica classica *Il libro del Maestro Mêng* del filosofo confuciano Mencio (Mêng Tzû). Si deve ancora ricordare la versione in prosa del poema cinese *Storia dei tre regni* che rispondeva all'interesse dei manciú per la storia e serviva loro anche per lo studio della strategia militare cinese.

Verso il 1640 apparvero alcuni estratti dagli *Annali reali* dei giürcet Chin (XII-XIII secolo) e delle dinastie piú prossime, i kitai Liao (X-XI secolo) e i mongoli Yüan (XIII-XIV secolo). A questi ultimi, che pure regnarono sulla Cina, i manciú si sentivano legati anche dal punto di vista etnico.

La storiografia cinese conquista ben presto le preferenze dei traduttori: già nel 1664 e nel 1691 erano apparse le grandi opere storiche *Kang-chien huei-chuan* (*Hafu buleku bithe*) e *T'ung-chien kang-mu* alle quali si aggiunsero, nel corso del XVIII secolo, le quattro *Raccolte di atti* relative alle campagne coloniali dei principi manciú, le *Genealogie degli otto stendardi* (l'organizzazione militare manciú) e quelle dei principi mongoli e turco-orientali; le *Vite dei principi* del 1755 e 1782-98, la *Storia della fondazione del regno*, infine la *Storia degli otto stendardi* (1739 e 1799). Si devono ancora ricordare i 3800 volumi manoscritti degli *Annali della casa imperiale* (*yargiyan kooli*) e i *Santi ammonimenti* di vari principi, noti come *Enduringge tacihiyan* o *Sheng-hsün*.

Alla già menzionata versione mancese dell'opera di Mencio (1635-1640 ca.) seguí nel 1655 la traduzione di un altro classico della letteratura cinese, il *Libro delle odi* (*Shih-ching*). La scelta di quest'opera può essere stata determinata dalla fresca spontaneità popolare dei suoi canti, che certo suscitavano echi nella antica tradizione manciú. Al testo mancese di queste prime opere non si aggiunse l'originale cinese; ma quando, già nel 1700, iniziò il regresso della lingua mancese divenne necessaria la pubblicazione di testi bilingui.

Conseguentemente alla progressiva diffusione della cultura cinese, si ebbero altre traduzioni delle opere classiche e canoniche confuciane. Inoltre suscitò grande interesse (provato dalla traduzione di ben tre testi) la filosofia naturale dell'epoca Sung.

L'ultimo importante documento è la traduzione del canone buddista, conclusa nel 1790, conservata oggi solo in pochi esemplari. Il lamaismo aveva già da tempo eclissato il rituale sciamanico indigeno, tanto piú che il lamaismo era un importante vincolo tra la Cina e le sue colonie, cioè un fattore politico molto significativo.

Tuttavia le traduzioni di romanzi, racconti e drammi cinesi costituiscono i migliori esempi di prosa manciú: la diffusione di tali generi pone quasi in dubbio il predominio della letteratura dotta. Il caso piú antico è la versione romanzata della *Storia dei tre regni* che già abbiamo ricordato; di questo testo esistono due edizioni, una del 1650 e una, bilingue, della metà del XVIII secolo. In circoli privati — gli imperatori mantennero dapprima un atteggiamento scettico verso questi generi letterari — suscitarono grande interesse il romanzo di costume *Chin P'ing Mei* e *I racconti fantastici di Liao* (*Liao-chai chih-i*) con le loro storie di fantasmi e di demoni, cosí come il dramma *Il padiglione occidentale* (*Hsi-hsiang-chi*) spesso ripubblicato. Altre opere molto popolari di questo genere circolarono soltanto in esemplari manoscritti, come a esempio *Il sogno del padiglione rosso* (*Hung-lou-mêng*) e *Sul bordo dell'acqua* (*Shui-hu-chuan*).

È particolarmente significativo l'interesse dei grammatici manciú per la lessicografia, che risale al 1680 circa e si intensificò ulteriormente in seguito: mentre la conoscenza della lingua regrediva fra la popolazione, essa rimaneva però indispensabile per la redazione della vasta letteratura bilingue — soprattutto amministrativa — e dei documenti ufficiali. Tuttavia, la lingua perse in Cina il proprio aspetto caratteristico e sopravvisse come lingua parlata solo in una parte della Manciuria vera e propria e nelle guarnigioni dell'Ili nel Sinkiang.

In seguito a questo processo nel secolo XIX le traduzioni ebbero un rapido declino, e neppure i rari e isolati tentativi di ridare alla lingua la primitiva vitalità ebbero successo. In effetti apparvero ancora alcuni lavori di lessicografia e di grammatica, e a quest'epoca risale l'ultima traduzione di novelle dal *Liao-chai chih-i*, ma nel complesso era abbastanza evidente che il mancese aveva in Cina ormai un'esistenza puramente fittizia, limitata alla letteratura ufficiale. La rivoluzione del 1911 decise non solo la sorte della dinastia manciú, ma anche il destino della lingua.

Walter Fuchs

LETTERATURA TUNGUSA

Per i popoli tungusi si può ripetere, in generale, quanto già si è detto a proposito dei turchi siberiani. Solo due delle tredici popolazioni tunguse avevano una loro scrittura fin da prima della rivoluzione russa: i giürcet e i manciú. Nel 1125, sulle rovine dei regni da loro distrutti (Kitai o Liao nel nord della Cina, Manciuria e Mongolia) i giürcet fondarono un loro impero, con la dinastia dei Chin o Orda d'oro che nel 1234 fu rovesciata dai mongoli. I tungusi possedevano una scrittura derivata da quella cinese nella quale ci sono pervenute alcune epigrafi e qualche documento amministrativo. Finora però non si è trovata traccia di una loro letteratura. Della letteratura manciú tratta il capitolo precedente: tutti gli altri popoli tungusi hanno, o ebbero fino a epoca recente, solo una letteratura orale, che nel complesso è analoga alla letteratura dei turchi siberiani.

In base al materiale raccolto finora sembra che la tradizione epica dei tungusi non fosse molto piú ricca di quella dei turchi e dei mongoli, e che anche la loro letteratura popolare avesse livello inferiore. Tuttavia questa prima impressione è certamente destinata a sparire non appena si comincerà sistematicamente la raccolta dei canti epici tungusi. Purtroppo il tempo ancora a disposizione è breve. Già negli anni precedenti la prima guerra mondiale, gli studiosi lamentavano il rapido regresso della tradizione orale presso i singoli popoli. È del tutto inverosimile che i tungusi non abbiano conosciuto il genere epico, che tutti i popoli uralo-altaici, e in generale tutti i popoli siberiani, hanno coltivato. Nei racconti piú lunghi e nelle saghe (nel tunguso-evenki: *nimgakān*) si incontrano spesso temi epici. Saghe e racconti dedicati a eroi come Korändo, Guriwul, Muriwul, Kildinakān, Akširē-Bakširē, Čoro, Bolontur-Bogatir, Altanai e Surina-Mergen hanno carattere epico o almeno trattano argomenti epici. A un esame piú approfondito non possono sfuggire gli influssi stranieri di varia provenienza, soprattutto mongoli: la saga mongola di *Gäsär Khān* è appunto diffusa tra gli evenki sotto il titolo *Hani Hubun Ḫēher-Bogdo* (*Gäsär il magnifico, figlio del Khān*). La grafia del nome rivela palesemente la mediazione dei buriati. Il nome mongolo Sodu Sordončō Sōldani, riconduce a un eroe turchestano: Sodu può derivare da diversi nomi arabo-islamici, come Sa'īd, Sa'd(ullāh), Sadr(uddīn) e altri, Sordončō risale a Sartaqčin, con cui i mongoli designavano il Turchestan occidentale, e Sōldani è il noto titolo arabo *sulṭān*.

Alcune storie degli evenki orientali narrano di un mostro simile a un drago: Ǧabdar-Kulin; qui, probabilmente, affiora un lontano influsso iranico. Non mancarono famosi narratori di favole, ma nulla sta a mostrare esplicitamente l'esistenza di rapporti come presso i turchi dell'Asia centrale, i quali si occupavano, professionalmente o no, della letteratura epica e della sua trasmissione. È possibile che le condizioni per quest'arte non si siano mai verificate o siano venute meno quando i tungusi venivano sospinti nelle regioni sub-artiche dell'Asia settentrionale. La letteratura popolare finora nota comprende racconti e favole, i cui protagonisti sono la volpe, furba e falsa e che non arretra di fronte a nessuna cattiveria, o l'orso intelligente e riflessivo il cui nome è sempre tabú; si tratta pertanto di letteratura prevalentemente prosastica. La poesia — in verità molto primitiva — comprende canti di tutti i generi e canti di sciamani: un genere che qui, come presso tutti i popoli siberiani, ha enorme importanza. Alcuni testi sciamanici sono del tutto incomprensibili non solo per gli studiosi ma anche per gli stessi tungusi secondo i quali i canti sarebbero scritti nella « lingua degli sciamani ». Gli studiosi non sono riusciti evidentemente a strappare nessuna delucidazione agli sciamani. In base al materiale finora raccolto pare che i testi sciamanici siano stati scritti quasi senza eccezione in versi. Sul metro si può dire solo che è in genere sillabico e molto libero e che il tono poggia sulla prima sillaba, caratteristica, questa, comune al mongolo, al tunguso e alle altre lingue uraliche. Di qui si poterono sviluppare con relativa facilità l'allitterazione e l'assonanza, che tuttora sono i soli mezzi stilistici della poesia popolare tungusa, e che sono agevolate dal comportamento del vocalismo tunguso. Nella prosa ricorre spesso il parallelismo, che non è sconosciuto alle altre letterature popolari uralo-altaiche. Da una trentina d'anni si sta formando una letteratura sovietica tungusa. L'avvio è stato dato da traduzioni dal russo iniziate non solo dopo la rivoluzione ma già verso il 1870. Gli scrittori da nominare non sono in effetti molti: l'autrice evenki A. Salatkina-Wakuwagir e il narratore A. Nirguneev, il lamuti N. Tarabukin e il nanaj (goldi) A. D. Samar, caduto giovane a Stalingrado, K. Gejker (m. 1940), G. Xodźer, A. Passar, I. N. Onenko, noto anche come filologo, N. B. Kile, F. Tumali, Z. M. e A. X. Baldźi. Nessuna opera ha avuto diffusione all'estero.

Karl H. Menges

LETTERATURA ESCHIMESE

La cultura materiale eschimese è perfettamente adeguata alle condizioni ambientali dell'estremo Nord: caccia, pesca e raccolta di piante commestibili scandiscono il ritmo di vita di questo popolo, del quale oggi sopravvivono soltanto 60.000 persone. Si è soliti distinguere tra eschimesi occidentali — le tribú della costa asiatica, dello stretto di Bering e dell'Alaska meridionale a sud del Norton Sound — ed eschimesi orientali, che vivono nella regione tra lo stretto di Bering e la Groenlandia.

Poesia popolare di tradizione orale

Le feste religiose eschimesi connesse a diversi tipi di caccia costituivano il fulcro della loro vita spirituale. La tradizione delle tribú occidentali era piú ricca di quella delle tribú orientali. Le cerimonie si svolgevano all'aria aperta o nella grande « casa degli uomini », dove si effettuavano i lavori artigianali e dove dormivano gli scapoli e i ragazzi. Oltre che per le feste, questa casa comune ha un ruolo importante per la trasmissione della poesia popolare di tradizione orale; infatti in alcune località vi venivano narrate leggende tutte le sere, e certamente esistette una tradizione epica.

Miti e cosmogonie erano poco numerosi ma molto diffusi. Una favola spiega l'origine del sole e della luna. Una volta, durante la festa dello scambio delle mogli — che nell'antica società eschimese aveva una grande importanza — un giovane, profittando del buio, si accostò alla propria sorella. La donna però ebbe dei sospetti e gli sporcò di fuliggine il volto. Piú tardi, alla luce, vide di non aver sospettato a torto, afferrò una lampada e fuggí. Il fratello la inseguí; anche lui aveva una lampada in mano, ma gli si spense, e ora deve cercare al buio per tutto l'universo la sorella: lei divenne il sole, lui la luna. Il mito compare nella tradizione di tutte le tribú, in piú versioni, e sottolinea anche gli influssi negativi dell'astro notturno.

Ugualmente diffuso è il mito sull'origine dei popoli e degli animali marini, che rivestono tanta importanza nella vita quotidiana eschimese. Una giovane sfuggiva agli uomini e preferí unirsi con un cane; i suoi figli ebbero tratti in parte canini in parte umani, e furono i progenitori dei popoli della terra. Il padre della donna, colmo d'ira e di vergogna per il comportamento di lei, volle punirla e la gettò

in mare dalla barca; per salvarsi la giovane tentò di aggrapparsi al cajak, ma il padre le tagliò dapprima la punta delle dita, poi le dita, infine la mano: gli animali marini nacquero dai monconi. La donna divenne la signora degli animali marini, e ancora oggi vive nel suo regno: permette agli eschimesi di cacciare, a patto che rispettino i tabú della società. Quando è adirata, nasconde le sue creature, e il coraggioso *angatlkoq* (stregone) deve placarla scendendo alla sua dimora sottomarina.

Versioni del ciclo di saghe sulla grande madre del mare si trovano presso tutte le tribú. Nella regione centrale della baia di Hudson e nelle isole antistanti (qui l'esploratore Vilhjamur Stefansson credette di incontrare gli « eschimesi bianchi », cioè gruppi di origine islandese, emigrati dalla Groenlandia nel medioevo sotto la spinta delle irrompenti tribú eschimesi) la signora del mare non incute timore ma è piuttosto simile a una madonna, raffigurata col bambino in una aureola di luce. Il suo nome è *Sedna* = *Sätna*, parola non eschimese che deriva forse da *Stella* (*maris*), e i particolari del mito sono pieni di leggiadria, sicché non si può escludere l'influsso del medioevo europeo su questa antica saga. L'osservazione è veramente curiosa se consideriamo che la letteratura eschimese dimostra altrimenti una assoluta originalità. Nella Groenlandia occidentale, dalla quale nel medioevo gli eschimesi effettivamente cacciarono gli islandesi (*Qavdlunatsiait*), la tradizione orale conserva una traccia di questo incontro: talora si parla di uno « spontaneo esodo » degli islandesi.

La piú antica cultura eschimese si rispecchia nelle saghe eroiche come quella dell'infelice orfano Kâgsassuk, che diventò un famoso eroe, o di Kivioq, il grande viaggiatore, o di Navaranâq, la traditrice (le versioni groenlandesi sono particolarmente ricche di fascino).

Le storie familiari eschimesi risalgono tutt'al piú ai nonni: sarebbe impossibile ricercarne gli antenati anche a causa delle adozioni, molto frequenti soprattutto presso gli eschimesi occidentali.

Le storie di caccia godono ancor oggi di grande favore, e spesso sono collegate a storie di viaggi. I racconti non si limitano a riportare avventure realmente avvenute, ma vi traspare spesso un mondo fantastico e crudele: morti, animali giganteschi e demoni intervengono animando l'azione. Saghe e storie rappresentano con grande realismo i pericoli che incombono sulla vita degli uomini nordici. Lo stile è spesso colmo di quella tensione che vibra nelle saghe nordiche. Riassumiamo brevemente un racconto che può considerarsi tipico: un vecchio, cacciatore famoso e guerriero temuto, ha lasciato le sue mogli per andare con una donna sola, bella, giovane e coraggiosa. Due giovani, accecati dalla passione per la ragazza, tendono al vecchio un agguato, ma lui li scopre e li uccide. La moglie esclama: « Tu li hai uccisi ». « Non io, risponde lui, ma tu ».

Talora i racconti si fanno lunghi e complicati. L'avvio è per lo piú lineare, poi le trame si accavallano o divergono, e la fine non è in una sola scena piena di tensione drammatica, ma in una serie di episodi paralleli. Ancor oggi alcune tribú apprezzano i narratori che sanno inventare episodi nuovi finché l'ultimo ascoltatore cade in un sonno profondo.

Nelle regioni occidentali si è soliti per tradizione iniziare una vicenda *ab ovo*, con la descrizione del ritmo della vita quotidiana durante le stagioni dell'anno: « Nonna e nipote vivevano per conto loro ... d'inverno pescavano attraverso il ghiaccio ... all'arrivo della primavera preparavano frecce e bolas per cacciare gli uccelli di ritorno » e cosí di seguito, fino all'inizio della vicenda vera e propria ... nell'inverno successivo.

Altre volte affiorano motivi stranieri: cosí una favola dell'Alaska settentrionale spiega il passare del tempo, ispirandosi a una novella di Washington Irving (*Rip van Winkle*, 1820). È interessante rilevare a questo proposito che le tribú sottoposte alla tutela sovietica raccontano in numerose versioni la sconfitta di un capo ricco e sfruttatore.

Oltre al racconto lungo, esiste un gran numero di storie brevi che, se esposte con talento, risultano veramente argute. Alcune sono farse burlesche con le quali si cercava di mettere a tacere i piú giovani che ogni sera, nella « casa degli uomini », volevano sentire storie nuove. Per accontentarli, gli anziani ricorrevano a favole e aneddoti sugli animali, come a esempio la favola sulla gallina delle nevi rimasta vedova che rifiutò, con commenti sarcastici, tutti i pretendenti delle razze piú diverse, e accettò solo un gallo delle nevi.

I canti di caccia sono, com'è naturale, i piú importanti. Il cacciatore, tornato alla tribú, canta il valore della sua preda, la propria abilità e la bellezza della natura. Prima di partire, invece, descrive gli animali che caccerà:

Tranquillo è il mare, tranquillo e splendente.
Il ghiaccio galleggia, montagne di ghiaccio.
Bianco-grigi schiamazzano gli uccelli marini,
protestano il loro dolore, si lamentano urlando.
Il fratello mio piú vecchio, dal tempo dei tempi,
la foca, gigante informe,
colpisce, erti i forti denti,
trapassando il cajak, trapassando l'uomo del cajak.
Cosí la foca, cosí la foca
possa trafiggere io con la mia lancia,
trafiggerla, la foca.

(Arsuk, Groenlandia occ., 1938)

Il canto è anche un esempio di quelle formule magiche che gli eschimesi ancora oggi considerano alla stregua di oggetti preziosi e per le quali chiedono compensi elevati. Una formula contro la tosse da tisi è stata pagata con un cajak in pelle di foca lungo piú di otto metri (Nunivak, 1950). Del resto è fortemente radicata la convinzione che uno scongiuro perda efficacia se è rivelato senza compenso o inutilmente. Gli eschimesi inoltre nascondono con cura ai loro missionari queste sopravvivenze pagane. L'esempio citato sottolinea la mancanza di confini chiari tra il canto magico e le composizioni prive di significati rituali: i canti con cui le tribú occidentali accompagnano le loro danze — influenzate dal folclore dell'Asia orientale — hanno significato magico, ma soddisfano anche il desiderio di svago. Con gli *aqautit* (canti di tenerezza) molto diffusi nella Groenlandia orientale, la madre cerca di addormentare il bambino che porta nel sacco di pelle sulla schiena, e invoca per lui l'aiuto degli spiriti benigni. Grande rilievo hanno anche i canti di lite tradizionali, certo diffusi tra tutti gli eschimesi, ma conservati soprattutto dalle tribú orientali. Quando

due uomini della stessa località o della stessa tribú non riuscivano a mettersi d'accordo, se desideravano rendere pubblica la lite cercavano di organizzare un duello con i tamburi — il solo strumento musicale eschimese. Di fronte al pubblico radunato nella « casa degli uomini », in qualsiasi luogo all'aria aperta o in una capanna, uno dei contendenti iniziava a cantare, danzando e suonando il tamburo, parole di sua composizione e riferiva in tono beffardo, motteggiando e persino offendendo brutalmente, il torto subito, dilungandosi sui difetti dell'avversario, sulle sue anormalità sessuali, la vigliaccheria e la disonestà. L'autore inframmezzava l'esposizione dei fatti con ritornelli rimati in *âjâ*, finché l'esecuzione raggiungeva un grado estatico. L'avversario poteva difendersi nel corso della stessa serata o in uno dei giorni seguenti; il duello canoro proseguiva finché il pubblico non dichiarava la sua simpatia per uno dei contendenti. Lo sfortunato che si attirava l'antipatia del pubblico e non sopportava l'ironia mordace dei canti o non trovava risposta, doveva darsi per vinto. Grazie a questo « processo » drammatizzato si poterono appianare inimicizie ed evitare risse violente; talora lo sconfitto decideva di abbandonare la comunità.

In questi originalissimi canti, l'antica letteratura di tradizione orale giunse a un grado di alta perfezione.

Origine della lingua scritta

Negli ultimi 150 anni è sorta una letteratura scritta, dapprima solo groenlandese, che si sta evolvendo accanto alla sempre viva tradizione orale. I danesi, che nel 1721 diventarono padroni della Groenlandia, ne furono i principali mediatori culturali. La colonizzazione danese fu innanzi tutto diretta a evangelizzare i pagani. I missionari luterani intendevano portare ai discendenti dei coloni islandesi il conforto di una religione purificata, e non potevano disinteressarsi dei pagani eschimesi. Risultato secondario, ma bene accolto, di questa nobile crociata, fu il consolidamento della potenza danese, ormai regina dei mari del Nord. Per quasi duecento anni, la Groenlandia fu amministrata dalle autorità ecclesiastiche; l'economia si basava sul commercio, sola possibilità di assicurare l'esistenza della piccola popolazione in un paese vastissimo e privo di sufficienti mezzi tecnici. Per sopravvivere nelle condizioni di vita dell'Artico, gli europei furono costretti ad assuefarsi ai costumi degli indigeni. I missionari dovettero impararne la lingua e si affidarono all'aiuto di collaboratori eschimesi: solo cosí furono in grado di svolgere i loro compiti. Analoghe necessità si imponevano agli impiegati dell'amministrazione e ai commercianti. Molti nuovi venuti sposarono donne groenlandesi; i mezzosangue, sempre piú numerosi, spesso restarono sull'isola e contribuirono all'affermazione dell'eschimese come lingua ufficiale, mentre danese e norvegese venivano posti in secondo piano. Lentamente si formò anche una letteratura scritta, la letteratura groenlandese.

Nel 1721, epoca della conquista della Groenlandia, il regno danese abbracciava tre popoli. Un norvegese, Hans Egede (1686-1758), fu il primo missionario giunto nell'isola; Samuel Kleinschmidt (1814-1886), nato in Groenlandia da padre tedesco e madre danese, fu educatore e studioso geniale della lingua indigena. Hinrik Johannes Rink (1819-1893), l'uomo che impostò l'etnologia eschimese come scienza a sé e, durante il suo governatorato, diede ai groenlandesi la possibilità di impegnarsi nella nuova letteratura, era nato a Copenaghen ma la sua famiglia era originaria dello Holstein. Nel 1739, Hans Egede pubblicò il primo abbecedario, e suo figlio Paul Egede, cresciuto in Groenlandia, compose nel 1750 il primo dizionario groenlandese-danese-latino, e, nel 1760, una grammatica. Nel 1851 apparve lo splendido lavoro di Samuel Kleinschmidt *Grammatica della lingua groenlandese*; vent'anni piú tardi, l'importantissimo dizionario groenlandese-danese. Finalmente i coloni potevano affrontare, grazie a questi sussidi, la difficile lingua degli eschimesi.

Fu pure curata l'educazione religiosa, e nel 1742 Egede scrisse il primo catechismo groenlandese, che conteneva frasi come: « Dacci oggi la nostra carne quotidiana » oppure « Giovane renna di Dio » (per « Agnello di Dio »), e compose diciotto canti religiosi. Nel 1766 fu pubblicata la traduzione del Nuovo Testamento, al quale, nel 1822, si aggiunsero i piú importanti libri dell'Antico Testamento. Piú tardi Kleinschmidt completò la traduzione della Bibbia. Si pubblicarono nuovi innari (*tugsiuit*); la prima grande raccolta, di 118 composizioni, fu pronta nel 1761.

La lingua groenlandese di queste opere ha la singolare caratteristica di una assenza quasi totale di radici straniere. La formazione della lingua scritta richiedeva naturalmente un passo di decisiva importanza, cioè il mutamento, sia pure graduale e non violento, dell'antico patrimonio linguistico-concettuale. Gli interventi esterni non furono troppo pesanti e gli indigeni li accettarono di buon grado, tanto piú che gli eschimesi, dotati di talento naturale per la musica, accolsero con gioia i canti religiosi dei missionari (Fratelli Moravi) giunti tra il 1733 e il 1900.

Alcuni funzionari ed ecclesiastici piú colti e piú moderni portarono sull'isola opere letterarie profane, quasi sempre tradotte in danese. Nel 1832 fu pubblicata una raccolta di poesie — cui furono adattate melodie — e nel 1839 seguirono un romanzo e alcuni discorsi.

L'istruzione scolastica fu gradualmente organizzata e diffusa. Nel 1755 si cominciarono a preparare maestri e catechisti indigeni (*ajoqit*), i quali tennero in vita la nuova cultura durante le guerre napoleoniche, quando il contatto con la Danimarca fu quasi del tutto interrotto e sull'isola rimase un solo pastore danese. Verso la metà del XIX secolo gran parte dei groenlandesi sapevano leggere la loro lingua e avevano almeno alcune nozioni di scrittura.

Introduzione della stampa

L'importazione del primo torchio per la stampa fu una tappa molto importante per lo sviluppo della letteratura.

Si poteva finalmente stampare sull'isola, mentre prima tutti i libri erano stati pubblicati in Danimarca. Nel 1793 Jens Bodersen, missionario moravo residente nella regione di Godthaab, aveva già importato un primo torchio, ma il suo tentativo non ebbe successo. Samuel Kleinschmidt, anch'egli fratello moravo, cominciò con notevole

successo a pubblicare i propri scritti a partire dal 1858. H. J. Rink chiese nel 1857 al governo danese di mettere a disposizione dell'amministrazione provinciale groenlandese un torchio per la stampa. La sua iniziativa fu molto importante ma egli non si fermò qui: inviò in Danimarca tre indigeni per farli lavorare in una tipografia, e in seguito affidò loro la stampa di un giornale. Nacque cosí il mensile *Atuagatdliutit*, destinato a esercitare grande influsso sulla cultura groenlandese. Il primo caporedattore fu Rasmus Bertelsen (1827-1901), tra il 1860 e il 1873; il secondo fu Lars Møller (1842-1926), tra il 1873 e il 1922; fu preziosa la collaborazione di un disegnatore di grande talento, Aron di Kangeq, che fece per il giornale incisioni su legno — alcune a colori — di grande effetto. Le difficoltà delle comunicazioni non permisero il regolare invio dell'*Atuagatdliutit* alle comunità minori, che ricevevano i dodici numeri in una sola spedizione annuale. Oltre agli scritti redazionali, cronache locali e servizi speciali « dal grande mondo » — per lo piú pervenute con notevole ritardo poiché le comunicazioni tra Danimarca e Groenlandia erano interrotte durante l'inverno — accanto a racconti nuovi e antichi, l'*Atuagatdliutit* pubblicò anche contributi dei suoi lettori sparsi su tutta l'isola. Apparentemente, il giornale non differisce molto dagli almanacchi in voga allora in tutta l'Europa, ma questa considerazione è piuttosto superficiale; resta sempre il fatto che molti lettori si interessavano a questa pubblicazione distribuita gratuitamente, il cui scopo era di risvegliare la ancora immatura coscienza nazionale degli isolani.

Non dobbiamo dimenticare che Rink, il fondatore di questo giornale, cercò anche di interessare gli eschimesi alle loro antiche tradizioni, ormai quasi dimenticate, e pubblicò anche un'antologia di *Racconti groenlandesi* (1874).

Collaborando con indigeni aperti e interessati, i missionari moravi e luterani e i funzionari civili poterono intensificare la loro opera di educazione popolare. Ai canti religiosi e profani dei missionari si aggiunsero canti di autori groenlandesi. L'esempio piú suggestivo è l'inno natalizio *Signore nostro che sei nell'alto dei cieli* (*Gûterput qutsingnermio*). Testo e melodia sono di Rasmus Bertelsen.

L'evento principale di questo periodo fu la scoperta degli indigeni della regione orientale, ancora pagani (1884). Johannes Hansen (Hansêraq) e Christian Rosing (groenlandesi occidentali) hanno descritto l'avvenimento e ci pare che le loro pagine non siano inferiori alla relazione del danese Gustav Holm cui va il merito della scoperta.

Gli scrittori groenlandesi

Il piú significativo rappresentante della letteratura groenlandese è Knud Rasmussen (1879-1933): figlio di un missionario danese e di una mezzo-sangue, nacque nella regione occidentale dell'isola, dove passò la sua infanzia, completando però gli studi in Danimarca. Scrisse in entrambe le lingue con pari perfezione stilistica e sensibilità. Fu l'ultimo dei grandi esploratori artici, quando gli aerei non avevano ancora sostituito le slitte e la grande solitudine non era interrotta dalla radio. Esplorò la costa settentrionale e orientale, fondò con Peter Freuchen la colonia di Thule nel punto piú settentrionale della

Groenlandia occidentale e, viaggiando con una slitta, percorse, in parecchi anni, tutta la regione artica orientale tra la Groenlandia e lo stretto di Bering. Dobbiamo a lui molte raccolte, di valore inestimabile, sul folclore e sulla letteratura popolare degli indigeni. Stimato in Danimarca, amato in Groenlandia, Rasmussen ha mostrato, descrivendo viaggi e uomini in racconti pieni di *pathos* e di colore la sua profonda conoscenza dell'animo eschimese. Ricordiamo alcune delle sue opere piú importanti: *Gli uomini dell'estremo nord* (1910), *Uomini alla fine del mondo* (1913), *Viaggio attraverso il ghiaccio verso i groenlandesi orientali* (1916) e *Lungo viaggio attraverso i paesi degli eschimesi* (1928); questi lavori, scritti in groenlandese, furono poi tradotti in numerose altre lingue. Vasta eco, nell'isola e all'estero, ebbero anche: *Miti e saghe della Groenlandia* (prima stesura in danese, 1921-1925), *I doni della festa* e *Racconti dell'Alaska settentrionale* (scritti in danese, 1929).

Le correnti liberali della politica danese determinarono in Groenlandia, a partire dal 1901, una prevalenza dell'amministrazione civile su quella ecclesiastica. Nel 1908 fu fondata, a Copenaghen, con la collaborazione di Knud Rasmussen, la « Società per lo sviluppo della letteratura groenlandese »; nel 1920 fu istituita una cattedra di lingua e letteratura groenlandese: il poeta danese William Thalbitzer (1873-1958) ne fu il primo titolare e acquistò molti meriti nello studio delle tradizioni della regione orientale.

L'orizzonte culturale si ampliò lentamente. Nuovi giornali si aggiunsero all'*Atuagatdliutit*; nel 1913 fu fondato a Godhavn l'*Avangnamio* (*L'uomo del Nord*); piú tardi, nella regione sud-occidentale sorse il *Sujumut* (*Avanti*); a Oriente il *Sukagssaut* (*Il propulsore*), e a Godthaab il *Tarqigssut* (*Il lucifero*). Nuove voci ebbero pure la narrativa e la lirica; il problema non era piú l'assimilazione del pensiero cristiano. Gli autori potevano ormai rivolgere la loro attenzione al popolo e all'ambiente circostante e, ispirati dai romanzi danesi del XIX secolo, descrissero come Frederik Nielsen in *Tommaso* (*Tûmarse*, 1934) l'esistenza dei coloni groenlandesi del XX secolo.

Nel suo romanzo *300 anni dopo* (1931) Avgo Lynge descrive il futuro della Groenlandia, mentre i suoi racconti di ambiente locale hanno spesso un colorito di romanzo poliziesco. Mathia Storch si spinge ancora piú oltre con *Il sogno* (*Singnagtuag*, 1914), il primo romanzo utopico della letteratura locale, tradotto in danese da Knud Rasmussen. L'autore descrive la Groenlandia del 2105, economicamente e culturalmente molto progredita.

Tra i poeti di questo periodo ricordiamo il primo parroco indigeno, Hendrik Lund (1875-1948), soprannominato Entilêraq (Enrichetto), autore di canti religiosi e di poesie piene di sentimento dedicate alla natura. Il suo *Paese nostro, antichissimo sei tu* (*Nunarput, utorqarssuángoravit*), è divenuto l'inno nazionale dell'isola.

I primi drammi risalgono agli anni trenta: gli autori cercarono di ridurre motivi tradizionali in forme moderne, come Hans Lynge in *Chi comincia prima, la prende* (1934) e *Cambio di sesso* (1936) e Karl Heimann in *Due commedie* (1936).

Come già le guerre napoleoniche, la seconda guerra mondiale separò per un certo tempo la Groenlandia dalla Danimarca, anche se l'amministrazione restò affidata ai danesi. Piú stretti rapporti con il

Canada e con gli Stati Uniti contribuirono ad allentare il rigido sistema economico «chiuso». Dopo la guerra la Groenlandia divenne una base aerea internazionale, e le comunicazioni costiere ne furono rivoluzionate. Le limitazioni all'immigrazione di lavoratori e uomini d'affari danesi furono abolite, e i groenlandesi ottennero sempre maggiore autonomia. Nel 1953 la Groenlandia fu dichiarata parte integrante, a parità di diritti, del regno di Danimarca, e fu rappresentata al parlamento danese da due deputati.

Hans Lynge è il maggior esponente degli autori contemporanei: suo è anche il libretto della prima opera groenlandese, *La bellezza* (*Qûnerseq*), in cui egli — come nei suoi drammi — si rifà all'antico patrimonio narrativo eschimese.

Anche altri autori si ispirano al passato: Uvdlorianguaq Kristiansen (è significativo il ritorno a nomi indigeni) ha scritto un romanzo sulle vicende degli islandesi cacciati dalla Groenlandia; Otto Rosing descrive Taseralik, che costituiva anticamente il luogo d'incontro degli abitanti della costa occidentale: qui si commerciava e si organizzavano feste. Lo stesso Rosing, servendosi di appunti di suo padre Christian, ha scritto un libro sui maghi della regione orientale. Narratori come H. C. Petersen, Jonathan Petersen e Villads Villadsen affrontano problemi della vita moderna in Groenlandia.

Per concludere, vorremmo ancora ricordare l'interesse suscitato dalla nuova letteratura anche negli ambienti accademici. Svend Frederiksen, cresciuto in Groenlandia, e ora residente negli Stati Uniti, ne ha dato una valutazione critica in *Stylistic Forms in Greenland Eskimo Literature* (1954). Il legame della Groenlandia con la Danimarca, che talora in campo politico pare allentarsi per certi contrasti, è tuttora prevalente nella letteratura. Ma per la progressiva apertura dell'isola e per il suo crescente significato strategico, si può prevedere non lontano il momento in cui la letteratura groenlandese giungerà a quel grado di fiducia in sé stessa che è presupposto di ogni vera autonomia.

Louis L. Hammerich

LETTERATURA INDIANA DEL NORDAMERICA

I primi scopritori dell'America del Nord furono cacciatori asiatici. Circa 40.000 anni or sono, nell'epoca glaciale, durante i grandi spostamenti del Wisconsin, corrispondenti al periodo Vistola-Würm per l'Europa, si erano spinti su un nuovo continente ancora disabitato per seguire le migrazioni degli animali — mammut, caribú, bisonti. Non si accorsero neppure di avere abbandonato la Siberia: infatti avevano semplicemente attraversato un ponte naturale — una sottile striscia di terra emersa nello stretto di Bering in seguito all'abbassamento del livello del mare per la glaciazione.

L'interno dell'Alaska era libero dai ghiacci, e i cacciatori proseguirono, attraversarono la fascia costiera a settentrione, s'avventurarono nello stretto corridoio fiancheggiato da montagne di ghiaccio lungo il fiume Mackenzie, e giunsero infine nella vasta pianura a oriente delle Montagne Rocciose. Di qui si sparsero a ventaglio verso sud e sud-est. Nuovi gruppi seguirono i primi, non appena lo permetteva il movimento dei ghiacci, che talvolta ostruivano, talvolta lasciavano liberi i passaggi. E così per migliaia di secoli: non sapremo mai esattamente quando giunsero sull'altopiano del Messico o sulla costa del Perú, nel delta del Rio delle Amazzoni o nella Terra del Fuoco.

Quando i ghiacci scomparvero del tutto e lo stretto di Bering ridivenne un tratto di mare — probabilmente verso il 7500 a.C. — aumentò ancora il numero dei gruppi che si avventurarono, sul ghiaccio e con barche, verso le terre nuove. Ultimi arrivati furono gli eschimesi, che iniziarono l'emigrazione verso il 300 a.C. Partendo dalla costa settentrionale, si diffusero per il paese fin dopo il 1000.

Le civiltà degli indiani si sono sviluppate in America nel corso di lunghi secoli, ma pur essendo numerose e sensibilmente differenti l'una dall'altra, nessuna di esse presenta chiare tracce del passato asiatico. Le avventure dei vichinghi, i primi europei che giunsero a capo Cod nel 1000 d.C. (e dimenticarono la loro scoperta), il viaggio di Colombo, le esperienze degli emigranti bianchi che in seguito affluirono in massa sul nuovo continente: è praticamente impossibile esemplificare brevemente tutte le vicende dei primi coloni.

Gli indiani abitavano nelle caratteristiche tende di pelle dalla forma conica o in villaggi circondati da palizzate, in capanne di terra, *wigwam* rotondi, o costruzioni fortificate di fango a piú piani. Coltivatori e cacciatori avevano una rete di strade sicure in tutto il paese: neanche le

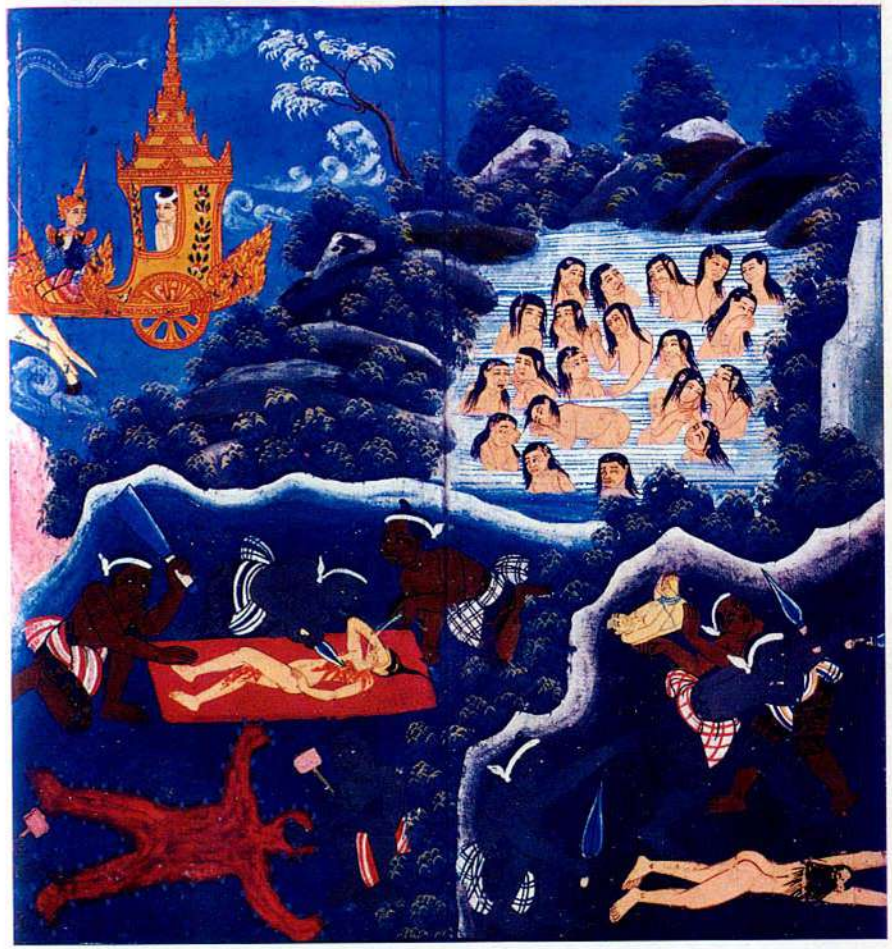
grandi mandrie di animali potevano distruggere i loro sentieri. Alcuni gruppi erano famosi per i loro prodotti agricoli, che oggi sono diffusi da un capo all'altro del mondo; eppure alla fantasia degli europei gli indiani appaiono sempre come grandi cacciatori, immortalando cosí la loro attività piú originale e piú antica.

Non sapendo scrivere, gli indiani affidavano alla memoria i loro ricordi: a voce furono trasmesse di generazione in generazione vicende storiche, esperienze religiose e poesie. Solo piú tardi — si può parlare di un loro salvataggio *in extremis* — cronisti bianchi, viaggiatori e etnologi cercarono di fissare il patrimonio culturale degli indiani. I testi raccolti rivelarono la vitalità di una cultura ricca, multiforme e splendida, quando già le tribú erano cadute nel grande silenzio. Dai primi tentativi degli europei d'impadronirsi del paese (1607, fondazione di Jamestown in Virginia) fino alla conquista di metà del continente americano (nel 1877 capitolarono sioux e cheyenne del Wyoming) le tribú lottarono incessantemente lungo il confine occidentale, confine che con rapidità spaventosa si addentrava sempre piú nel loro territorio. Molti gruppi scomparvero senza lasciare traccia; gli altri, sconfitti, dovettero rassegnarsi a vivere entro gli angusti confini delle riserve; ultimi a cedere furono alcuni gruppi apache nel 1884. Nel 1890 fu domata la rivolta dei sioux del Sud Dakota: questo è l'anno della sconfitta definitiva. Iniziò allora nelle riserve la lotta, senza armi ma non meno tenace, per conservare la propria identità.

Venuti a mancare i presupposti della civiltà tradizionale, che dovette necessariamente soccombere, e cominciato l'adattamento alla civiltà europea, l'antico patrimonio spirituale di miti, leggende e racconti, drammi rituali e canti rimase al centro della vita degli indiani anche dopo la loro cristianizzazione.

Mondo poetico

I miti erano narrati in occasioni particolari — presso algonchini e irochesi orientali solo nel periodo invernale — trasmessi parola per parola, con fedeltà assoluta. Il compito di raccontare e di curare la purezza del testo originale era affidato allo stregone o a chi dirigeva le cerimonie religiose. Leggende e favole venivano concesse dalla divinità a singoli individui: solo costoro e i loro eredi avevano il diritto di diffonderle. Cosí i canti e gli inni di guerra erano trasmessi, per lo piú con la mediazione di animali, dalla divinità agli uomini, e diventavano proprietà di questi ultimi. Per la poesia e i canti senza un preciso significato religioso non c'erano prescrizioni speciali. Madre era la terra, che non doveva essere ferita con la zappa o con l'aratro, padre era il dio dei cieli, che si manifestava sotto aspetti diversi: sole, aquila o arcobaleno. Tutti gli animali erano fratelli, venivano spesso considerati progenitori degli uomini o spiriti protettori di alcune persone, sempre comunque alla stregua di popoli indipendenti con leggi proprie: il popolo dei castori, il popolo dei bufali, popoli con ordinamenti solidi nel fluttuare dell'esistenza. Le divinità avevano incaricato gli eroi di portare agli uomini il fuoco, il calumet della pace, il granoturco e l'arte della medicina. Gli animali erano piú vecchi degli uomini, la terra piú vecchia degli animali. Gli ojibwa credevano invece che la



Viaggio del Buddha agli inferi. *Miniatura birmana del sec. XIX per il «Nimijatāka». Parigi, Museo Guimet.*

tartaruga, l'« antichissima », avesse fatto emergere la terra dal mare, con lavoro gravoso. Un mondo poetico: in nessun'altra area culturale della terra, la poesia penetrò cosí profondamente tutti gli avvenimenti della vita. Consideriamo a esempio un canto degli apache-mescalero, chiara testimonianza di questo lirismo. È una composizione rituale, « rigida », cioè trasmessa per secoli ma con assoluta fedeltà al testo originale. P. E. Goddard l'ha tradotta dal mescalero in inglese. È il cinquantatreesimo canto del rito per la pubertà delle fanciulle, cui ancora oggi i mescalero attribuiscono un profondo significato religioso. Il rituale simboleggia nel suo complesso la creazione della terra. Danzatori mascherati rappresentano gli dei delle montagne sacre discesi nei *pueblos* per assistere alle celebrazioni. Ed ecco il testo:

Il nero tacchino, sotto l'oriente nasconde metà della sua
coda: presto giunge l'alba.
Il nero tacchino con le punte delle belle piume
della sua coda: sopra di noi l'alba diventa bianca.
Il nero tacchino con le punte delle belle piume
della sua coda: sopra di noi l'alba diventa gialla.
I raggi del sole giungono di qui. Giovani del mattino
che nasce calzati di pelle scintillante.
Danzano sui raggi del sole che fluiscono a noi.
A oriente vibra l'arcobaleno. Fanciulle del mattino
con scarpe scintillanti, vestite di giallo
fluiscono sopra di noi fin qui.
Nella bellezza sopra di noi albeggia.
Sopra di noi nelle montagne i prati diventano verdi.
Sopra di noi sulle cime delle montagne i prati diventano gialli.
Sopra di noi nelle montagne: calzato di giallo vado
vagando tra frutti e prati risplendenti.
Sopra di noi, nelle montagne: i risplendenti frutti calzati e
vestiti di giallo si accostano al sole.
Sulle belle montagne là in alto è giorno.

Come reagirono gli indiani allo scontro con la arida, razionale civiltà dei bianchi? Ne uscirono molto male. La sconfitta li rendeva prigionieri, il crollo della propria cultura fu un colpo duro e li privò dell'indipendenza spirituale. Gli impiegati amministrativi delle riserve — naturalmente bianchi — con l'appoggio delle guarnigioni militari, spezzarono l'antico ordinamento sociale, spodestarono stregoni e capi tribú e cercarono di introdurre, in via sperimentale, forme economiche inadatte. Si vollero costringere all'agricoltura da un giorno all'altro tribú vissute per centinaia o addirittura migliaia di anni della caccia ai bisonti. Non si era affatto tenuto conto della qualità della terra, poco adatta alle coltivazioni agricole ma ideale per l'allevamento intensivo di bestiame. Ancora piú gravi di queste misure senza senso furono i divieti posti al culto dell'antica religione. Agli indiani fu impedito di celebrare i riti che, secondo la fede tramandata di padre in figlio, avevano contribuito a mantenere il mondo, le sue leggi e la vita stessa.

Consapevoli della propria impotenza, gli indiani si sottomisero con indifferenza al loro destino, e la rassegnazione spirituale andò di pari passo con il ristagno economico. In quegli anni prese forma il complesso di inferiorità che ancora oggi non è stato del tutto superato.

Il periodo d'oppressione proseguí anche durante i primi decenni

del nostro secolo. Le riforme iniziarono negli anni venti, ma solo dopo il *New Deal* di F. D. Roosevelt ci fu una radicale svolta nella politica verso gli indiani. Nel 1934 la legge Howard-Wheeler concesse agli indiani autonomia e indipendenza amministrativa. Una nuova generazione di impiegati, formati con criteri nuovi, quasi tutti etnologi sinceramente interessati ai problemi delle tribú, cercò di porre rimedio agli errori passati. Nella nuova era si insisté sulla necessità di riallacciarsi alla tradizione. Tutti i divieti furono aboliti, feste rituali quasi dimenticate risorsero a nuova vita, arte e artigianato furono sostenuti in ogni modo e divennero veri e propri rami di attività economica. La cultura degli indiani rinacque lentamente.

La letteratura specificamente indiana ebbe inizio in quegli anni di liberazione e di presa di coscienza; iniziò dapprima in lingua inglese, però tematica e stile furono subito fedeli allo spirito indiano. Già nel 1835 Black Hawk, famoso capo della tribú dei sauks, aveva dettato all'interprete della riserva nella quale viveva, D. Jackson, la storia della sua vita: un documento che per molti anni restò unico e isolato. Poi, nel 1902, il medico sioux Charles (Ohiyesa) Eastman, che aveva trascorso la sua giovinezza con le tribú guerriere ribelli del Minnesota, pubblicò *Indian Boyhood*. Il libro restò fondamentale, lavoro di un caposcuola e, al pari delle altre opere dell'autore, pietra di paragone per i giovani scrittori. Eastman definí, con le sue opere, il terreno sul quale la letteratura indiana si sarebbe mossa nei decenni successivi; egli usò l'autobiografia e il racconto, che divennero poi i generi preferiti dagli autori indiani.

Black Hawk e Eastman sono volti entrambi al passato. Come tutta la cultura indiana, prima di avviarsi decisamente verso il futuro, essi hanno dovuto superare la crisi degli anni dell'oppressione e hanno attinto forza dai bei tempi antichi. D'allora in poi, e fin verso la fine degli anni trenta, i fautori della tradizione si rafforzano. Uomini ormai al crepuscolo della vita, temendo che quanto sanno vada perduto, dettano a vecchi amici bianchi, che hanno imparato la loro lingua, i loro ricordi: i crow Plenty Coups e Pretty Shield, il cheyenne Wooden Leg, il sioux Black Elk, il winnebago Crashing Thunder. Quand'erano giovani l'uomo bianco era ancora una leggenda, da adulti avevano lottato contro di lui per lunghi anni con l'arco e con i fucili. Sconfitti, avevano continuato a opporsi spiritualmente nella lotta delle riserve; vecchi, possono narrare quanto è successo. Storia e mito si accavallano, dalle parole traspare una velata tristezza, priva di risentimento, carattere forse tipico degli indiani. Resta solo il desiderio di perdonare e di iniziare un'amicizia sincera. Le pagine dettate da questi uomini sono semplici, pulite, di una bellezza affascinante.

Standing Bear, sioux, fa parte del gruppo ricordato, ma al pari di Eastman scrive direttamente in inglese. I suoi racconti sono un inno al popolo indiano e alla terra. La fecondità creativa di questi anni si estende a una piú ampia cerchia di autori sparsi in tutto il paese. Si tratta quasi sempre di giovani che hanno frequentato le scuole e si sono pertanto formati al contatto con la letteratura dei bianchi. Ci sono anche alcune donne. Ricordiamo il flathead McNickle, le indiane choctaw Momaday e Wright, l'osage John Mathews. Per lo piú scrivono racconti storici, nella scia tradizionale di Eastman e di Standing Bear; non abbandonano però l'autobiografia: tra il 1938 e il 1942 sono pubblicati i ricordi di Son of Old Man Hat (navaho), Xube (ponca), Yellow Wolf (nez percé) e Sun Chief (hopi).

Questa seconda fase della letteratura si conclude con l'antologia di prose e poesie di Margot Astrov, 1946.

La letteratura indiana contemporanea prosegue lungo questi due filoni. Le sue radici però affondano soprattutto nell'antica poesia orale, sempre venata di grande lirismo sia nei canti rituali «rigidi» sia nei canti di caccia, liberi.

La letteratura degli indiani del Nordamerica è ancora agli inizi: certamente altri generi letterari si aggiungeranno a quelli già esistenti. Precursori del romanzo si possono considerare tre americani bianchi (Alice Marriott, *The Ten Grandmothers*; Mari Sandoz, *Cheyenne Autumn*; Oliver La Farge, *Laughing Boy*) che si sono ispirati ai temi tradizionali della cultura indiana e sono profondamente penetrati in questo mondo tanto da apparire intimamente indiani piú che americani. I progressi maggiori si hanno comunque nella lirica, forma d'arte nella quale il genio indiano eccelle. Questa letteratura, però, mantiene sempre un proprio carattere inconfondibile anche quando gli autori scrivono in inglese.

Karl-Heinz Schlesier

LETTERATURE PRECOLOMBIANE

Senza conoscere la scrittura, i primi abitanti del continente americano hanno creato un'incredibile quantità di racconti, annotati soltanto piú tardi da esploratori e viaggiatori. Basti pensare al materiale raccolto da viaggiatori europei come Ehrenreich, von der Steinen, Koch-Grünberg, Nimuendajú, Lehmann-Nitsche, Métraux, Schaden e Zerries, nelle grandi pianure a oriente delle Ande. Non è possibile però ricostruire il patrimonio spirituale delle molte popolazioni oggi estinte o trasformatesi in gruppi di sangue misto. Inoltre, la fedeltà delle trascrizioni è tutt'altro che provata, e ciò per due motivi: la necessità di fare ricorso a interpreti e — specialmente se gli etnologi erano anche missionari — il pudore dei catecumeni a ripetere la versione autentica.

Nei racconti pervenutici — spesso dopo passaggi da un gruppo all'altro e scambi tra popoli diversi — il nucleo originario e la forma assunta successivamente sono sempre dovuti a singole personalità fantasiose e sensibili. Troviamo cosmogonie e saghe eroiche, leggende rituali, favole e racconti d'animali, ma anche storie profane d'argomento terrificante e satirico. Sempre importanti sono gli elementi soprannaturali: scongiuri alle anime dei morti, apparizioni di folletti, di demoni o di animali che simboleggiano eroi (nell'America settentrionale, per esempio, il corvo, la cornacchia, la ghiandaia, il visone, i conigli e il coyote che spesso impersona l'imbroglione). Infatti, per gli uomini che vivono in intima unione con la natura, i confini tra le diverse forme di vita sono fluttuanti e le trasformazioni di uomini in animali e viceversa sono importanti in quanto effetti straordinari che noi definiamo « magici ». Molte storie nascono da un motivo eziologico, e attraverso i mitici avvenimenti del passato spiegano fatti naturali e culturali.

In molte comunità emergono caratteri specifici che imprimono una fisionomia particolare alle maggiori popolazioni dell'America settentrionale. Cosí, per esempio, la fantasia degli eschimesi non abbandona mai un ambiente terreno, direi quasi quotidiano, mentre le tribú della regione nord-occidentale introducono nei loro racconti il cielo e paesi fantastici. I popoli dell'altipiano delle Montagne Rocciose hanno accentuato motivi eziologici per spiegare le strutture sociali piú di quanto abbiano fatto, per esempio, gli eschimesi. Le tribú algonchine attribuiscono di preferenza a un uomo — anziché a un

animale — il ruolo dell'eroe: entrambi, uomo e animale, possono essere buoni e pronti a prestare aiuto, oppure furbi e cattivi. Le tribú della California e le culture pueblo della regione sud-occidentale del Nordamerica credono, a differenza della maggior parte delle popolazioni indigene, alla creazione *ex nihilo* del mondo e dell'uomo.

Comune a tutta la narrativa dei popoli americani rimasti nello stadio preculturale, anche se spesso velata dal piacere del favoleggiare, è la riflessione su una « immagine del mondo » espressa in maniera straordinariamente semplice e, per quanto riguarda la forma, attraverso la ripetizione talvolta noiosa di un unico motivo nel racconto, caratteristica, questa, presente anche nella produzione lirica dei popoli di cultura elevata.

Nei racconti — come nelle nostre favole — ritroviamo tratti crudeli, ma non mancano bontà e tenerezza. La poesia rispecchia i numerosi e sfumati sentimenti di questi popoli e racchiude non solo significati profondi, ma anche comicità, satira e ironia.

Aztechi e maya

Culture veramente sviluppate compaiono a nord solo nel Messico centrale e meridionale e nella regione confinante dei maya, cioè Guatemala e Yucatán. La loro storia, opera dei molti popoli succedutisi, è antica di tremila anni: restano però documenti letterari solo del periodo immediatamente anteriore alla « conquista », e dell'epoca successiva. Un ruolo predominante ebbero i nahua (dei quali facevano parte anche aztechi e tlascaltechi), i miztechi — l'attuale regione di Oaxaca — popolo straordinariamente dotato in campo artistico e, nel meridione, i maya (Guatemala e Yucatán). La società antica era strutturata secondo una rigida divisione classista e la vita culturale, dalla quale non erano escluse le donne, restò prerogativa dei ceti nobili. Nel XV secolo spicca la personalità di Netzahualcoyotl, nato nell'altipiano messicano, artista versatile, detto « il Solone di Anahuac », e re di Texcoco tra il 1418 e il 1472.

La letteratura delle antiche civiltà ci è pervenuta attraverso testi risalenti ai primi anni della dominazione spagnola e che — insieme con la pittura, la scultura, le ceramiche e oggetti in pietra — permettono di conoscerne la poesia e il mito. In queste opere prendono spesso la parola gli indigeni, le cui dichiarazioni sono riportate dagli spagnoli; importante a esempio l'opera — non ancora del tutto studiata — dell'archeologo e missionario Bernardino di Sahagún (1500-1590). Ben presto, però, già nel primo secolo della dominazione europea, gli indigeni stessi cominciarono a scrivere, non solo in spagnolo ma anche negli idiomi locali. Ci riferiamo agli *Anales de Quauhtitlan* o al *Popol Vuh* e ai *Chilam Balam* dei maya, tutti trascritti con l'alfabeto latino ma in lingua indiana. Di alcune culture, tuttavia, non è rimasta traccia in queste raccolte, come a esempio della totonaca (costa settentrionale del Golfo), della zapoteca (regione intorno a Oaxaca) e della chorotega (Nicaragua); di altre, invece, ci sono giunti testi autentici in scrittura ideografica.

Scrittura

È il caso di diciassette testi messicani che si presentano come albi pieghevoli — a fisarmonica —, con il carattere di libri di figure. La scrittura è essenzialmente ideografica; i nomi di persone e di luoghi sono espressi con il sistema dei rebus; ma appare una certa tendenza alla grafia fonetica. Compaiono inoltre numeri, date e simboli astratti. Questi codici figurati non sono affatto da considerare una registrazione verbale di pensieri, e sono « letteratura » solo in senso lato; si tratta piuttosto di un sussidio mnemonico per i corrispondenti testi affidati alla tradizione. La creazione dei segni o « glifi » risale agli aztechi (che ci hanno lasciato per lo piú libri di divinazione), ai tlascaltechi, chololtechi e miztechi (i cui ideogrammi sono certamente i piú perfetti, e per lo piú d'argomento storico e religioso). È possibile farsi un'idea piuttosto precisa degli originali andati perduti in base a copie e commentari esistenti. I codici messicani si possono leggere mentre gli scritti maya devono ancora essere in gran parte decifrati: si tratta però di tre soli manoscritti figurati, con immagini e simboli astratti: il *Codex Dresdensis*, d'argomento principalmente astronomico; il *Codex Peresianus* (Parigi), con il calendario dei riti, e il *Codex Tro-Cortesianus* (Madrid) probabilmente un libro di divinazione. Della letteratura messicana antica, in senso proprio, restano miti e inni in onore degli dei — per esempio nell'opera di Sahagún — favole, leggende e saghe eroiche, poesie liriche ed epiche, testi storici, riti e vaticini, documenti di arte medica e di giurisprudenza, proverbi, saggi di retorica, ma nessun dramma. Tuttavia si può presumere l'esistenza di forme drammatiche connesse alle cerimonie di culto. Krickeberg ricorda che le cerimonie annuali degli aztechi non consistevano in atti di culto isolati e successivi, ma erano veri e propri drammi dedicati al passare delle stagioni e interpretati dai sacerdoti e dalle vittime designate. Le favole azteche, a differenza dei racconti indiani del Nordamerica portano sulla scena dei, eroi e figure di animali sempre in veste di soccorritori. Da notare inoltre che le divinità azteche sono piú caratterizzate di quelle peruviane.

Le piú importanti creazioni letterarie maya sono il *Popol Vuh* e i *Chilam Balam*. Il *Popol Vuh* ci giunge dai quiché dell'altipiano del Guatemala — di dove provengono anche gli *Annali di Cakchiquel* — e fu trascritto in alfabeto latino per la prima volta nel 1557 da un indiano battezzato che probabilmente si servì di testi ideografici come sussidio mnemonico. Opera di ampio respiro, ricca di tensione, narra la creazione del mondo, del tempo, dei demoni e degli eroi, ma considera anche l'epoca dei progenitori e il periodo dei re; passa quindi dai miti preistorici alla storia. I *Chilam Balam* sono invece cronache di tribú e di villaggi meridionali: le piú significative giungono da Chumayel, Tizimin e Maní; composte in epoca relativamente recente (XVI e XVII secolo), sono di difficile comprensione perché usano lingua e stile antico e le parole hanno piú di un significato.

L'accostamento tra mito e storia è caratteristico di gran parte della letteratura citata e, in particolare, della storiografia. Nella mitologia affiorano molti motivi eziologici. Inni e pagine di argomento religioso rispecchiano una commozione sincera, altre opere non mancano di realismo. La poesia riflette il gusto per la natura, i fiori, gli

uccelli, le pietre preziose: in breve, tutte le sfumature del sentimento, dalla piú aperta gioia di vivere alla piú profonda malinconia.

Lingua

La lingua azteca è melodica, ricca di forme grammaticali, dispone di un ampio patrimonio lessicale e di una grande espressività. La possibilità di rappresentare concetti astratti le permette di cogliere le piú sottili sfumature del pensiero e dei sentimenti. La pronuncia non è difficile, la cadenza è armonica, chiara. Non stupisce pertanto che questa lingua, parlata dalla classe politica dominante, sia divenuta in certo senso la lingua della cultura, pur non mancando varietà dialettali, fra cui l'idioma di Texcoco aveva fama di essere il piú raffinato.

I testi aztechi presentano alcuni accentuati caratteri comuni: tendenza al parallelismo dei concetti, e raddoppiamento di attributi esplicativi secondo l'identità della lettera iniziale e delle vocali. Il contenuto è spesso simbolico, la dizione doveva essere composta e solenne, in coerenza con il significato rituale di molti testi. Lo stile ricco di arabeschi e la lingua ricercata rivelano una concezione retorica che oggi ci appare sovraccarica.

Nelle corti vivevano poeti di professione. La lirica sfruttava il metro trocaico, il cui ritmo facilita l'apprensione mnemonica. I canti religiosi divennero, già poco tempo dopo la loro creazione, oscuri se non del tutto incomprensibili. Anche l'esecuzione poetica era di tipo particolare: i versi erano sempre cantati o almeno recitati con accompagnamento musicale. È interessante notare che i messicani, come del resto tutti i popoli americani, non conoscevano strumenti a corda. Sottolineavano il ritmo con raganelle, timpani e tamburi — di legno cavo con una fessura praticata su un lato — e suonavano strumenti a fiato: trombe di tritone, flauti, zufoli e trombe. La fusione di canto, danza, musica e recitazione segnò i primi passi verso il teatro, specialmente quando gli interpreti mascherati venivano affiancati da un coro.

I documenti scritti

Per la prosa e la poesia delle culture precedenti la scoperta europea — fatta eccezione per i miti dei muisca abitanti nella *meseta* di Bogotá — i testi oggi esistenti provengono dall'antico Perú (corrispondente alla Bolivia e al Perú attuali). Tutte le opere risalgono ai primi anni della dominazione spagnola — gli autori europei spesso riportano le parole degli indigeni, i quali però scrivono presto opere proprie sia in spagnolo sia nella loro lingua natale, il quechua. Si stabiliscono contatti letterari di carattere molto originale: religiosi spagnoli come Cristóbal de Molina (m. 1585) e meticci come Felipe Guaman Poma de Ayala (1534-1615) o Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, inseriscono nei loro scritti passi brevi, o lunghi in quechua, Francisco de Ávila scrive addirittura un'opera intera nella lingua indigena, sotto dettatura dei fanciulli della sua parrocchia. Numerose fonti attestano l'esistenza di scritture figurate presso alcuni popoli meridionali, per esempio i cueva dell'istmo di Panama, ma nessuna ci è pervenuta. È vero che ancora oggi in alcune zone arretrate delle Ande boliviane — come ausilio mnemonico per il Padre nostro, il catechismo, il Credo, ecc. — si usano testi figurati dipinti su pelli di pecora e di capra o su carta, o anche rappresentati plasticamente per mezzo di figure di creta. Non essendo questi documenti creazioni originali, non possiamo parlare di vera e propria letteratura. L'esistenza di una scrittura peruviana è attestata da autori spagnoli del primo periodo; non ne abbiamo però nessuna prova. Ci si può tuttavia rifare al valore documentario offerto dalle migliaia di vasi conservati nelle tombe, i quali, con il realismo della loro ornamentazione plastica e pittorica, rivelano la civiltà dei loro creatori.

Testi storici in prosa, provenienti dalle Ande settentrionali e centrali, non solo tramandano determinati avvenimenti, ma rappresentano anche una mitica immagine del mondo. Oltre a questo tipo di narrativa conosciamo anche inni, drammi, liriche, favole, leggende e saghe eroiche. La cultura dei popoli centroandini è piú ricca di quella della Colombia orientale (muisca o chibcha della regione intorno a Bogotá), di cui abbiamo notizia da autori spagnoli. Le leggende locali e il patrimonio narrativo indigeno conservato dalle opere dei *conquistadores* ci servono come traccia storica. Caratteri già rilevati altrove sono presenti anche qui: fusione di elementi naturali e soprannaturali, racconti sulla creazione del mondo, gesta di eroi, testimonianze di saggezza sacerdotale.

Il quechua

I quechua, popolazione facente parte dell'impero inca, crearono una letteratura nel senso stretto della parola, con una forza poetica che risalta non solo dalle cronache antiche, ma anche dalla poesia popolare tuttora fiorente. Essi non hanno perso nulla dell'antica vitalità, e con lo stesso ardore sanno festeggiare, bere, comporre poesie e musica.

Alla diffusione del quechua i missionari hanno contribuito piú degli stessi incas. Oggi lo parlano sei o sette milioni di abitanti della regione andina tra l'Ecuador, il Cile settentrionale e l'Argentina nord-occidentale, oltre a molti meticci e bianchi che conoscono il quechua e lo usano come seconda lingua. Il territorio molto vasto ha agevolato la formazione di numerosi dialetti regionali e persino una lingua mista di spagnolo e di indiano, il quechuañol. Il quechua è ricco di vocali, ma la pronuncia delle consonanti è spesso « esplosiva », cosicché il tono predominante è duro, come spesso succede nelle lingue dei popoli di montagna. L'uso di suffissi e prefissi rende possibile un incredibile numero di forme, che permette un alto grado di capacità astrattiva. I verbi sono una tavolozza straordinaria per cogliere ogni sfumatura dei moti dell'intelletto e dell'animo. Jesús Lara, tratteggiando la vita dei quechua in epoca precolombiana, scrive: « Celebravano col canto le feste religiose e cantavano durante le semine e i raccolti; eternavano nel canto i soldati vittoriosi, i re e gli eroi; cantavano gioie e dolori ». Il cronista Antonio de Herrera riporta le impressioni di testimoni oculari: « In queste occasioni uno o due indigeni camminano e cantano versi di loro invenzione mentre gli altri ripetono il ritornello ».

Gli *arawiku* — i poeti — costituivano, al tempo della dominazione inca, una classe sociale a sé con un ruolo importante nella vita di

corte in quanto componevano canti di lode per gli eroi. Tra le forme poetiche si possono ricordare: il *jailli*, inno religioso di cui alcuni esempi sono citati da Molina e da Salcamayhua; lo *arawi*, canto d'amore, e il *wawaki*, che originariamente era un canto dialogato notturno delle guardie campestri. Mentre il *wawaki* sopravvive in forma meno raffinata, l'*arawi* si è estinto nel XIX secolo. Tuttora esistenti sono il *waynu* e il *samacueca* (oggi detto semplicemente *cueca*) che uniscono canto e danza. Carattere epico hanno l'*aranway* e il *wanka:* il primo è un genere molto vasto e comprende, tra l'altro, favole d'animali con protagonista la volpe; il *wanka* è l'elegia. L'arte drammatica — della cui esistenza ci sono garanti gli antichi cronisti — è germogliata dalla recitazione con vari ruoli, dall'alternarsi di prima voce e coro e dall'unione di danza e musica con la parola. Ancora oggi nei villaggi andini sono rappresentati drammi dell'epoca precolombiana, sia pure in forma meno raffinata. *Apu ollantay* è il piú noto dei drammi antichi: narra dell'inflessibilità di un inca e della generosità del suo successore nei confronti del proprio generale, innamorato — nonostante i divieti — della figlia dell'imperatore. La tragedia *Atawallpa* descrive la fine della monarchia all'arrivo degli spagnoli. *Ushka Paukar* ricorda la rivalità di due fratelli innamorati della stessa donna. Durante la dominazione spagnola, la casta sacerdotale degli *hamauta* vien meno, e con loro si estingue la classe degli *arawiku*, ma non la loro poesia.

Tra le opere del periodo coloniale deve essere menzionata l'anonima *Manchay puitu*, che risale al 1750 circa ed esiste in due versioni, una peruviana e una boliviana: tratteggia in sei strofe colme di mestizia l'infelice amore di un prete per una giovane indiana. Ci è noto il nome di un solo autore del periodo compreso tra la dominazione spagnola e l'indipendenza: Juan Wallparrimachi Maita, nato nel 1793 a Potosí e caduto nel 1814 combattendo contro gli spagnoli. Le sue dodici poesie, scritte in puro quechua, possiedono un sicuro senso della forma e lo fanno considerare un vero poeta anche secondo il criterio europeo.

Alcuni ammiratori del quechua continuano a usare questa lingua: citiamo solo Andrés Alencastre e Jorge A. Lira a Cuzco, e Cesar Guardia Mayorga a Lima. La lirica popolare è ancor oggi piuttosto diffusa e viva, e presenta varietà di temi, profondità di sentimento e sensibilità delicata, benché non sia priva talora di una certa rozzezza di forma.

Le poesie d'amore e di confessione sono tendenzialmente malinconiche. I cosiddetti versi carnevaleschi hanno di carnevalesco solo il nome, che indica l'occasione per comporre certe poesie.

Vasto campo occupano la poesia giocosa da un lato, e quella religiosa, cristiana, dall'altro, mentre la politica compare di rado e solo con accento polemico. Stilisticamente, è apprezzata l'interrogazione retorica, e in molte strofe a quattro versi — prevalenti nella lirica popolare — appare il cosiddetto pretesto: la strofa è cioè divisa in due parti, e i primi due versi accennano simbolicamente al tema che sarà sviluppato nel terzo e nel quarto. Talvolta invece la prima parte deve solo evocare una particolare atmosfera senza legame con la seconda parte. Se talune composizioni non ci sembrano « poetiche » per il contenuto, hanno sempre un principio formale che sostiene la strofa e guida la metrica.

Hermann Trimborn

LETTERATURA GIAPPONESE

Le creazioni artistiche di un popolo sono sempre legate a condizioni ambientali. Nell'arcipelago giapponese la vita, minacciata di continuo da tifoni, mareggiate, terremoti, maremoti, è profondamente segnata dalla presenza del mare e delle montagne. I primi coloni si insediarono nelle vallate lungo i fiumi o sulla stretta fascia costiera. Catene di colline e di montagne separavano le comunità vicine, facendone cellule indipendenti e permettendo a ognuna di sviluppare un proprio modo di vita. I giapponesi, contrariamente ai popoli continentali, non potevano mantenere — causa la conformazione geografica del paese — stretti scambi culturali con i vicini; anche il contatto con la terraferma, molto intenso in alcuni periodi, si svolse sempre tra grandi difficoltà. Ne derivarono alcune regole formali applicate sia nella pratica quotidiana sia nella creazione artistica: vale solo ciò che è vicino, afferrabile, particolare, il tradizionale. A questo loro mondo i giapponesi sono rimasti ostinatamente fedeli, pur sentendosi sempre attratti dalle novità provenienti dall'estero.

Le origini

La letteratura giapponese giunse solo lentamente a manifestazioni originali. Gli antichi abitanti delle isole non conoscevano l'uso della scrittura e affidavano pensieri, sentimenti, poesia, racconti alla tradizione orale, trasmessa dai *kataribe* (narratori). Di generazione in generazione, la tradizione orale si perfezionò, e a essa si rifecero i primi scrittori.

Uno stadio di sviluppo letterario primitivo di questo tipo sopravvive ancor oggi presso alcuni gruppi ainu, popolazione di razza europeide primitiva, molto diversa dai mongoli circostanti, e abitante a Hokkaidō, Sachalin e nelle Curili. Qui sono stati tramandati oralmente canzoni, racconti, favole e soprattutto canti lirico-epici (*yukar*, o *hauki*, e *oina*), senza rima ma fortemente ritmici.

I contatti con la terraferma si fecero piú intensi dopo il IV secolo. Attraverso il « ponte » della Corea, giungevano sempre piú numerose sulle isole le creazioni della civiltà cinese, allora già fiorente, e fra queste la scrittura. Ma l'adozione della scrittura cinese si rivelò dannosa, poiché i suoi segni non erano adatti per fissare la lingua giapponese

senza snaturarla. Se gli ideogrammi cinesi furono utili per ogni sorta di contatti — stesura di documenti diplomatici, creazione di una storiografia, conoscenza delle opere buddiste — ostacolarono profondamente lo sviluppo di una letteratura originale.

Lingua e scrittura

La lingua giapponese, la cui origine è incerta come quella del popolo, appartiene al gruppo polisillabico e agglutinante: tempi, forme e modi del verbo sono indicati mediante suffissi; i nomi sono indeclinabili, e non hanno genere, numero né articolo. Le relazioni sintattiche, che ubbidiscono alla successione soggetto-oggetto-predicato e determinante-determinato, si servono di termini ausiliari che possono fungere da parole posposte, indipendenti o suffissi. La struttura fonetica è semplice, tutte le sillabe sono aperte e hanno valori uguali, tanto che manca il gioco di arsi e tesi. Le parole sono generalmente bisillabe, piú di rado mono o trisillabe, numerosi però i vocaboli composti, i costrutti e le parole cino-giapponesi formatesi nel corso dei secoli.

La scrittura monosillabica cinese non può rappresentare compiutamente gli elementi morfologici della lingua giapponese: di qui la necessità di un compromesso. Gli ideogrammi cinesi furono usati foneticamente senza rispettarne i valori semantici, attribuendo un segno a ogni sillaba giapponese. Cosí si formò la scrittura *manyōgana*, impiegata nella prima grande antologia poetica: *Manyōshū*. Dagli elementi costitutivi dei caratteri cinesi, o da loro forme corsive abbreviate, sorsero poi due scritture sillabiche, lo *hiragana*, detto anche *onnade* o *onnamoji* (scrittura femminile), e il *katakana*, preferita dagli uomini. La diffusione delle scritture sillabiche, indubbiamente molto pratiche, favorí la creazione di uno stile misto, nel quale i concetti sono indicati dalle corrispondenti parole cinesi, mentre gli elementi morfologici e sintattici sono espressi da segni sillabici.

La lingua ha tenacemente influito sulla letteratura. Leggerezza e colore ne sono i tratti caratteristici, comuni a tutte le forme artistiche nipponiche. Le singole frasi devono essere concretamente afferrabili, per bilanciare l'assenza di accentazione. La struttura del periodo contribuisce a sua volta alla varietà dell'espressione letteraria. La lingua ha condizionato anche l'ideale di bellezza della letteratura, che non tende alla positività né all'azione energica, ma trova il proprio appagamento solo quando la serena gioia di vivere cede alla malinconia di un ricordo.

Le prime opere scritte

Dal IV secolo — realizzazione dell'unità statale — fino verso la metà del VII — riforme ispirate a modelli cinesi che trasformano profondamente la vita politica — abbiamo miti, preghiere rituali e canti poetici affidati a una sviluppatissima tradizione orale. Essi costituiscono la base delle prime opere scritte, cui successivamente si sovrapporranno miti tribali, saghe di origine straniera, poesia popolare. Tre grandi cicli sono tuttora ricostruibili: quelli dedicati alla dea solare Amaterasu, progenitrice della famiglia imperiale; alla fondazione del regno di Yamato; agli dei e ai signori di Izumo. I miti sulla casa imperiale e sulla loro divinità ancestrale ebbero presto forma letteraria in due opere: *Kojiki* (712) e *Nihon-shoki* o *Nihongi* (720), rafforzando cosí l'inviolabile sovranità della famiglia regnante. Tutti i clan riconoscevano il ruolo predominante di Amaterasu rispetto alle altre divinità familiari, ordinate in scala secondo la loro importanza e il loro potere.

Le preghiere rituali (*norito*) che furono senza dubbio moltissime, si sono conservate in minima parte: esse mirano a ottenere la felicità o a prevenire una disgrazia con il potere magico della parola. *Pathos* e prolissità sono i caratteri distintivi di queste preghiere. La successione delle parole è scandita ritmicamente; abbondano attributi esornativi, ripetizioni e parallelismi. I pochi esempi conservati nella forma primitiva, semplici e sinceri nel contenuto, sono di carattere estemporaneo. Amore, lotta, gioia del bere ne sono i temi ricorrenti, ma la loro molla segreta è la magia. Nel *Kojiki*, nel *Nihon-shoki*, nelle antiche descrizioni topografiche dei *Fudoki*, e piú tardi anche nel *Manyōshū*, si trovano canti che hanno già la forma delle poesie brevi.

L'esempio cinese

Tra il VII e l'VIII secolo, l'influenza culturale del continente aumentò senza sosta. I vari clan giapponesi, sotto la guida del piú potente, erano riusciti a dar vita a una compagine statale piú o meno unita che verso la metà del VII secolo fu trasformata — mediante profonde riforme di politica interna e amministrativa — in uno stato centralizzato e burocratico sul modello cinese. Sull'aristocrazia giapponese, l'influsso cinese fu predominante.

Buddismo, confucianesimo e taoismo conquistarono l'animo dei giapponesi e offrirono loro nuovi contenuti e possibilità creative; ma suscitarono anche resistenza, e quindi attaccamento alle antiche tradizioni nazionali. Storiografia e letteratura buddista restavano formalmente legate al mondo cinese; il *Kojiki* invece si rifaceva alla tradizione orale e manteneva un carattere tipicamente nipponico, anche se fu scritto con ideogrammi cinesi. Con stile conciso e semplice, presenta una grande ricchezza di materiale epico: manca però il poeta capace di amalgamarli.

L'educazione dell'epoca poneva la poesia cinese sullo stesso piano dello studio degli scritti taoisti e confuciani o delle opere storiche cinesi. Prevalse dapprima la lirica anteriore al periodo T'ang, messa presto in ombra appunto dai poeti T'ang. Faceva parte delle buone maniere il saper scrivere poesie cinesi; inizialmente si trattò di semplici imitazioni, tuttavia ben presto gli autori si impadronirono della lingua, assimilandone lo spirito e crearono opere di straordinaria originalità raggiungendo, e spesso persino superando, la produzione continentale. La poesia cinese dominò il gusto fino a buona parte del XVIII secolo, grazie soprattutto al fatto che il cinese offriva una maggiore profondità ed estensione di concetti; si pensi alle poesie dei sacerdoti buddisti (XIII-XIV secolo) e dei nazionalisti che precedettero il periodo Meiji (XIX secolo).

Con la diffusione dei caratteri cinesi e lo sviluppo della nuova

scrittura sillabica, la letteratura giapponese acquista una notevole varietà di forme. Nella lirica si nota presto una preferenza per le composizioni brevi come i *waka* o *tanka*, e per gli *hokku* o *haiku*: un genere indipendente derivato dal *waka* attraverso la poesia a catena (*renga* o *renku*). Alla stessa origine si rifanno i *kyōka*, canti polemico-satirici e i *senryū*, analoghi a essi ma piú incisivi.

Appartengono alla prosa il racconto (*monogatari*), del quale esistono numerose varietà, il diario (*nikki*), il racconto di viaggio (*kikō*), gli aforismi (*zuihitsu*). I drammi (*nō*) e i loro intermezzi comici (*kyōgen*), il teatro delle marionette (*jōruri*), il teatro classico (*kabuki*) hanno regole proprie. Nelle pagine seguenti cercheremo di approfondire lo sviluppo di questi generi letterari fino al 1868, anno di nascita del Giappone moderno.

Origini della poesia nazionale

La nascita e i primi passi della poesia giapponese vera e propria sono documentati dall'antica e ampia antologia *Manyōshū*. Mentre i canti affidati alla tradizione orale e trascritti solo molto piú tardi erano espressioni di clan familiari, tribú e piccoli stati, le poesie raccolte nel *Manyōshū* lasciano intravedere un carattere diverso. In seguito alle nuove strutture politiche, la vita individuale acquista maggior rilievo e anche l'espressione poetica diviene piú profonda. Paragonando nel *Manyōshū* le numerose poesie che risalgono al 645-760 con le poche del periodo precedente, ci si rende conto del profondo mutamento avvenuto nella lirica ancor prima che fosse compilata questa antologia. I *waka* o *tanka* (poesie brevi di cinque versi rispettivamente di 5-7-5-7-7 sillabe) sono piú numerosi dei *chō-ka*, poesie lunghe con numero illimitato di versi di 5 e 7 sillabe. Si può quindi affermare che la forma del *waka*, ancora in uso, ha dominato la poesia giapponese fin da tempi immemorabili.

Le composizioni antiche erano semplici, schiette e prive di artifici; in seguito si adottarono artifici tecnici. Nelle figure stilistiche come la ripetizione e il parallelismo si avverte l'influsso delle antiche preghiere rituali. Oltre all'antitesi, *tsuike*, le piú recenti poesie della antologia sono arricchite dai *kakekotoba* — parole a due o piú sensi — che, mediante un'associazione di idee, introducono nel testo un significato diverso (per esempio: *matsu*, pino e aspettare; *furu*, cadere e vegetare, ecc.). Le composizioni del *Manyōshū* offrono un quadro dell'epoca e rispecchiano il mondo degli autori, uomini e donne di tutti i ceti sociali. Poesie semplici e immediate sull'amore e sulla natura stanno accanto ad altre piú raffinate esaltanti il mondo mitico-religioso degli imperatori; poesie a carattere metafisico, accanto ad altre di toccante candore. Senza negare la presenza di influssi confuciani, taoisti, buddisti, che si trovano qua e là al pari dell'imitazione di elementi stranieri, le poesie hanno una sensibilità autenticamente giapponese. Non è possibile affermare con certezza che la compilazione della raccolta sia stata condotta su basi storico-critiche, vi si nota però una certa coscienza critica che appare da molti indizi interni.

L'originalità della cultura nipponica si consolida tra la fine dell'VIII secolo e gli ultimi anni del XII, mentre cresce un certo scetticismo di fronte ai modelli stranieri.

La cultura aulica

Lo stato burocratico centralizzato resiste ancora, ma dà segni di decadenza. Si afferma intanto la famiglia dei Fujiwara che conquista grande potere e influenza politica. Essi esercitano la reggenza in forme dittatoriali, e riducono gli imperatori a semplici marionette. I Fujiwara hanno una posizione di rilievo anche nella vita culturale: in qualità di studiosi, poeti, artisti, dignitari buddisti danno a tutta l'epoca un'impronta caratteristica, ma non sanno evitare errori politici che li porteranno alla rovina. Le provincie sono diventate il rifugio delle famiglie decadute e insoddisfatte della vita di corte, le quali in poco tempo si impadroniscono di vasti latifondi. Si forma cosí una nuova aristocrazia terriera che consolida il proprio potere dopo l'VIII secolo, sottraendosi lentamente al controllo politico e fiscale degli organi centrali fino a indebolire il funzionamento stesso dello stato, soprattutto in campo economico. Nel 794 il buddismo perse gran parte della sua influenza in seguito allo spostamento della capitale da Nara a Kyōto (che allora si chiamava Heiankyō), ma la recuperò ben presto, consolidandola, grazie al costante favore della corte e dell'aristocrazia. Questa influenza tuttavia, feconda sul piano culturale, si dimostra dannosa per lo stato.

La corte e i nobili cercavano di realizzare nella nuova capitale un modo di vita completamente ispirato agli ideali estetici giapponesi. Quanto maggiore divenne il distacco della corte dal mondo esterno, tanto piú si venne affinando quello che sarà chiamato « gusto di corte ». Ogni aspetto della vita viene stilizzato. Il tempo trascorre fra trattenimenti intellettuali, in cui si parla dei fiori di ciliegio e della luna piena, si svolgono gare poetiche, si celebrano cerimonie di corte o di culto, che si esauriscono in un complicatissimo protocollo. Anche i piaceri della musica e dell'amore obbediscono a regole rigidissime ispirate all'estetica piú che all'etica. Le creazioni letterarie del tempo ritraggono fedelmente il mondo di corte. Alla letteratura, soprattutto la prosa, si dedicarono allora molte dame dell'aristocrazia che con le loro opere contribuirono a consolidare la lingua scritta. Anche nell'ambiente di corte, con il suo rigido cerimoniale, esse riuscirono a mantenere un certo distacco che si rivela nelle loro creazioni letterarie, con una oggettività e un senso critico spesso maggiore che negli uomini. Gli uomini restavano conservatori in campo artistico, con la sola eccezione della lirica e si rifacevano ai modelli culturali cinesi, che avevano ancora un considerevole peso anche nella politica, nella religione e nella educazione.

Le poesie antiche apparivano barbare, sgradevoli al gusto raffinato dei cortigiani. La poesia breve si presentava come il mezzo espressivo piú adatto per tradurre sentimenti e pensieri in immagini di squisita eleganza e di perfetto equilibrio, tanto da divenire la piú importante forma letteraria e da influenzare anche la prosa. Si può dire che in quel periodo qualunque trattenimento fosse accompagnato dalla poesia. Le gare poetiche (*uta-awase*) costituivano momenti importanti della vita sociale e di corte e su ordine dell'imperatore furono compilate importanti antologie.

Il *waka* o *tanka* mira, con i suoi cinque versi, a una perfetta armonia tra contenuto e forma. È ispirato da un sentimento profondo e sincero,

capace di commuovere al di là delle parole, e nello stesso tempo dimostra originalità di concezione. Mutano i mezzi stilistici, diventano rari i versi di introduzione e il parallelismo. Ai cosiddetti *kakekotoba*, si aggiungono in gran numero gli *engo*, parole che richiamano altre immagini non soltanto sulla base di analogie fonetiche, ma anche di associazioni concettuali (per esempio la parola *ito*, filo, rimanda all'idea di *hososhi*, sottile, ma anche a uno dei suoi composti come *kokorobososhi*, abbattuto, senza speranza). Si fa ricorso sempre piú spesso alle particelle sintattiche, e le similitudini sono piú ricche. È avvertibile il compiacimento per la perfetta padronanza della lingua, che troppo spesso si spinge a composizioni a chiave sul tipo dei nostri acrostici. I primi tentativi di critica poetica e letteraria compaiono nell'introduzione all'antologia *Kokin-wakashū* (905). Poesia significa esprimere quanto si sente nel cuore (*kokoro ni omou mono*) in forma visibile, udibile, palpabile. Per cuore (*kokoro*) s'intende non un sentimento diretto, spontaneo, ma piuttosto una sensazione intellettualmente riflessa. Forma e contenuto, sentimento e parola devono armonizzarsi: solo la verità interiore infonde vita ai versi. *Mono no aware* come ideale di vita è di per sé significativo: consiste nell'offerta sincera del cuore, anche contro le regole della morale. E quando l'ideale è irraggiungibile, quando il desiderio è insoddisfatto, si manifesta un senso di rassegnazione, non come abbandono sentimentale ma come profonda nostalgia di tutto l'essere, come irrefrenabile aspirazione al bello, pur nella consapevolezza della sua caducità. Al contrario dei cinesi, che la considerano formativa, i giapponesi non attribuiscono alla poesia una funzione pedagogica.

Accanto alla poesia breve, limitata agli ambienti di corte, va ricordata una poesia popolare rappresentata dal *kagura-uta* e dal *saibara*. I canti *kagura*, che accompagnavano le danze omonime eseguite per la festa delle reliquie, non hanno necessariamente contenuto religioso, mentre i *saibara* erano cantati in qualunque occasione festiva, e hanno tono fresco, vigoroso, talora persino volgare. I versi sono per lo piú di cinque o sette sillabe.

I racconti (*monogatari*) sono la forma principale di prosa, e traggono ispirazione dalla tradizione culturale cinese e buddista (anche questa nella versione cinese). Il *Taketori monogatari*, primo a noi pervenuto anche se non certo il piú antico del genere, è già un esempio di arte elaborata e di raffinatezza linguistica. L'*uta-monogatari* è un racconto in versi: il tema è svolto come in una poesia breve, ed è preceduto da una introduzione in prosa che spiega le sue circostanze. È indubbio l'influsso dell'analogo racconto cinese in versi. L'*Ise-monogatari*, nella sua concisione, costituisce un capolavoro del genere. Altrettanto concisi sono i diari e le annotazioni informali, *zuihitsu*, mentre i grandi romanzi hanno invece l'ampiezza dell'epopea: fra questi il *Genji-monogatari* è l'esempio piú alto e insuperato, scritto da una dama di corte, Murasaki Shikibu (978-1016). La prosa dell'epoca deve la sua eccezionale ricchezza a donne come lei, che con acuta sensibilità e raffinato senso estetico seppero cogliere l'atmosfera e lo spirito della vita di corte. Obbedendo all'ideale del *mono no aware*, rappresentavano le situazioni psicologiche piú intricate e sottili. Descrivevano con realismo il proprio ambiente sociale, la decadenza della corte, il suo disprezzo per la virilità e il coraggio, l'abbandono ai passatempi eleganti, al-

l'amore e ai giochi di moda. La descrizione della natura e la caratterizzazione dei personaggi rivelano grande maestria, soprattutto nel *Genji-monogatari* che, nonostante le sue pecche (ristagno dell'azione, profusione di lacrime, monotonia della rappresentazione), ha influito per secoli su tutta la letteratura giapponese, non solo sul romanzo ma anche sul teatro e persino sul *nō*. Allo sviluppo dell'arte del racconto, cosí come appare nei *monogatari*, hanno contribuito non poco i diari, genere che con l'eccezione delle memorie di corte, scritte in cinese, e del diario *Tosa-nikki*, redatto in giapponese sul modello cinese, fu monopolio delle donne. I diari, *nikki*, che fiorirono tra la metà del X e la fine dell'XI secolo, sono documenti di vita privata, ma anche della loro epoca. Con uno stile raffinatissimo le autrici annotarono con rara vigoria gioie e dolori, ideali e preoccupazioni. Il «momento romantico» culmina, verso la fine del X secolo, nel diario di Izumi Shikibu: essa insegue la bellezza terrena nell'amore, mentre Murasaki Shikibu crede di trovarla nella natura umana e l'autrice del *Sarashina-nikki* la cerca nel sogno.

Gli *zuihitsu*, libere composizioni in prosa sul tipo dell'aforisma, «seguono il pennello», cioè annotano con grande immediatezza i pensieri nel loro nascere. Il genere si basa certamente su modelli cinesi, tuttavia anche qui l'elemento straniero viene fuso in una forma nuova e trasformato dalla sensibilità giapponese. Vi abbondano ritratti rapidi, frutto di una osservazione che riflette simpatie e avversioni di chi scrive. Ritroviamo un realismo sorprendente, una singolare apertura di fronte a tutti i particolari e a tutti gli avvenimenti della vita quotidiana, una rara sensibilità nella scelta e valorizzazione di alcuni temi, e una non minore preparazione artistica. E tutto ciò in uno stile che nonostante l'apparente volubilità è levigatissimo, lieve e spiritoso, tanto nelle sue espressioni piú concise quanto in quelle piú prolisse.

Decadenza e transizione

Con Fujiwara-no-Michinaga (966-1027) la dinastia dei Fujiwara raggiunse il culmine della potenza, ma ebbe inizio anche il suo inarrestabile declino. Discordie interne, lotte tra i Fujiwara e la casa imperiale, ed entro questa stessa, la tensione provocata dalla nobiltà guerriera (sorta da quella agricola), tutto ciò contribuí a infrangere il predominio dei Fujiwara. Incertezza e caos politico dilagarono presto in tutto il paese, la fede in un futuro pacifico a poco a poco scomparve. Nelle provincie sorse la classe dei guerrieri, *bushi* o *samurai*, che acquistò un peso politico crescente e cominciò ad avere un notevole influsso culturale ormai avvertibile anche nella capitale. L'arte cortigiana, irrigidita in un antico cerimoniale dalle forme splendide, ma privo di un reale contenuto, perdeva terreno sempre piú. L'aristocrazia non seppe frenare il processo di decadenza. Snervata da una eccessiva contemplazione estetica, si rifugiò in un nostalgico rimpianto del passato. I *rekishi-monogatari* (racconti storici) rispecchiano questo stato d'animo anche se il loro stile si ispira ancora al *Genji-monogatari*: il contenuto storico vi è elaborato in forme romanticheggianti. Di poco posteriori sono i *gunki-monogatari* (racconti di guerra) la cui importanza aumenta in seguito alla fine della storiografia «ufficiale» (887), di

modo che questi testi restano le sole fonti storiche a nostra disposizione: per loro mezzo ci sono noti gli intrighi politici e la corruzione dell'aristocrazia, apparentemente cosí spensierata e leggera.

La lingua letteraria si altera: il *Genji-monogatari* è ancora il modello stilistico, ma abbondano le espressioni cino-giapponesi e le forme linguistiche provinciali. Si forma cosí il *wakan-konkōbun*, stile misto cino-giapponese; molto evidente nelle raccolte di leggende, favole e aneddoti (*setsuwa-monogatari*). La tradizionale tematica giapponese si arricchisce qui di elementi indiani e cinesi, fra i quali occupano molto posto i racconti e le leggende buddiste, poiché l'interesse per tutto ciò che è buddista si fa sempre piú vivo in questo periodo cosí inquieto politicamente. Tali raccolte (preziose per la storia della lingua e della cultura) diverranno in seguito fonte inesauribile per la poesia, la narrativa e il teatro.

Nella lirica di questo periodo di decadenza, solo le poesie brevi continuano a fiorire, e si compongono numerosi commenti che ne approfondiscono forma e contenuto. Far poesia diventa un'arte, e sorgono numerose scuole in contrasto fra loro, che professano gli ideali dello *yūgen* e dello *ushin*. Il primo — di origine taoista — cerca di condurre al di là del contenuto, in una sfera dove giunge solo il presentimento, e si rifà a un sentimento che non si lascia legare dalle parole, ma suscita nel lettore forti emozioni. I *waka* di stile *ushin* colgono invece il sentimento con cristallina trasparenza. Nuovi mezzi stilistici sono la cesura (*kugiri*), alla fine del primo o del terzo verso, e la chiusa della poesia con un sostantivo, *taigendome*, nell'ultimo verso. Ma tranne alcune eccezioni, anche il *waka* perde ora la sua vitalità, e si ritira dal mondo esterno, verso il passato, riducendosi sempre piú a un gioco, a un mero pretesto di esercitazioni accademiche sulle quali cercano di prevalere le diverse scuole. Una serie di antologie dedicate alla lirica e alla prosa cinesi testimoniano la profonda ammirazione e la stima che i dotti continuano a tributare alla cultura continentale.

Periodo dello shogunato

Mentre la cultura aulica declinava, era in piena ascesa l'influsso della casta militare, che introdusse anche un nuovo sistema politico, la dittatura militare o shogunato di Kamakura, e un nuovo ordine sociale. Risorsero la coscienza religiosa e il senso storico: il buddismo era congeniale ai *samurai*, che ne condividevano il sentimento di fugacità e vanità della vita terrena. Ben presto si sviluppò una particolare forma di buddismo, il buddismo Zen, che si diffuse rapidamente anche tra il popolo. La classe dei guerrieri cercò di affermare i propri ideali in antitesi con la mentalità cortigiana. Il culto della forza e del temperamento virile, in passato rigorosamente proibito, del coraggio, della fedeltà fino al sacrificio, si accompagnava con l'educazione alla rinuncia, e con il presentimento della propria transitorietà. L'ideale puramente estetico della vita fu sostituito da norme etiche e formative d'ispirazione confuciano-buddista.

Questo mutamento sociale e ideologico non avrebbe inciso cosí profondamente sullo sviluppo della letteratura senza l'apporto del buddismo. Anche l'ideale letterario ne fu trasformato: non si celebravano

piú la gioia di vivere e l'amore, bensí l'ardore guerriero, l'eroismo e tutte le virtú virili.

L'ideale estetico cedette all'ideale morale e religioso: la letteratura divenne didascalica secondo i canoni confuciani e buddisti. Lo stile si indurí, si fece piú stringato e disadorno. Nello stesso tempo la letteratura acquistò una forza diversa, raggiunse vasti strati della popolazione stabilendo contatti nuovi che, quando era ristretta ai circoli di corte, non avrebbe mai potuto realizzare.

Nella prosa si fanno rare le opere legate al passato, mentre dominano i racconti di guerra, *gunki-monogatari*, dei quali abbiamo già accennato e che meglio corrispondono al carattere dell'epoca (1192- 1600). Tutte le altre opere di prosa — (antologie, scritti buddisti didattici o popolari) — hanno qualche valore come documenti ma, salvo alcune eccezioni, nessun pregio letterario. I terribili conflitti tra le famiglie Minamoto e Taira offrono ai racconti di guerra temi di attualità e gli anonimi autori ne sanno trarre tutta l'intrinseca drammaticità. Gli avvenimenti contemporanei sono posti a confronto con i fatti del passato, e persino con quelli della storia cinese, per ricavarne ammonimento ed esempio. Per la prima volta sembra che evoluzione linguistica e tradizione letteraria si completino, armonizzando fra loro.

Gli *zuihitsu* di quest'epoca hanno un carattere nuovo e originale. Autori ne sono i dotti che si sono ritirati dal mondo per vivere in buddistica contemplazione dei propri pensieri. Stilisticamente si rifanno alla prosa semplice e scorrevole della letteratura di corte. Ricompare la sensibilità estetica dell'epoca precedente; tuttavia il rapporto con il passato è molto diverso. Ciò che ora si cerca non è piú l'antico in sé, anche se originale, ma piuttosto ciò che sopravvive tuttora ed è degno di ammirazione pur portando con sé il germe di quanto lentamente scompare, appassisce. Un nuovo ideale estetico espresso dalla parola *sabi* (ruggine, patina), pervade non solo la letteratura ma ogni espressione artistica: disegni a china, cerimonia del tè, giardinaggio, *nō*. Esso caratterizza soprattutto i secoli XIV e XV, un periodo, nonostante le violente lotte, proficuo per la vita culturale del paese. Comprendere il senso del *sabi* significa immergersi nella natura per coglierne tutta la vitalità; significa aspirare a una bellezza modesta e silenziosa, lontana dall'enfasi; dedicarsi alla solitudine simile al «vuoto» dello Zen, al *wu-wei* (non fare) di Lao-tzŭ. Anche la lirica trova altre vie, e la poesia popolare acquista una nuova forma, l'*imayō*, derivato dalle composizioni religiose di carattere buddista introdotte nel Giappone sull'esempio indiano e cinese. L'*imayō* è formato da versi alterni di sette e cinque sillabe disposti in sei o piú spesso quattro distici. È un canto, non una poesia. I testi, pieni di monotone ripetizioni, hanno un sapore malinconico. Questo canto non restò a lungo limitato al campo religioso; e in un certo senso divenne profano, moderno (*imayō*). Anche quando non ha grande valore artistico, l'*imayō* è importante per l'influsso che ha esercitato sullo stile dei *gunki-monogatari* e dei *nō*.

La lirica d'arte trovò a sua volta nuove possibilità nella poesia a catena, *renga*. Le sue origini, antichissime, risalgono alle poesie dialogate. La sua forma moderna risente però l'impostazione dell'equivalente cinese, il *lien-chü*. Il *renga* ha la struttura del *waka*: a una prima strofa di tre versi (rispettivamente di 5, 7, 5 sillabe) ne segue una

di due versi (di 7 e 7 sillabe), a cui si aggiunge un'altra strofa di tre versi e cosí via. Alcuni *renga* hanno cinquanta, cento e persino mille « anelli » (*renga* significa appunto anello di una catena). Il nuovo genere fu accolto con grande favore da tutti gli strati sociali, e si diffuse ben oltre il *waka*, limitato invece alla corte.

Il *renga*, non legato a troppe regole, attirò dapprima molti profani; ma presto si fecero sentire esigenze artistiche, e, come per il *waka*, si ebbero regole teoriche precise in particolare per la prima e l'ultima strofa. Il *renga* si adeguò cosí alla tradizione, ma conservò una certa libertà di estrosi accostamenti creando sempre nuove immagini, adattandosi pertanto molto bene al carattere nipponico e soddisfacendone il gusto per l'improvvisazione.

La prosa del XV e del XVI secolo si accosta alla letteratura popolare. Compaiono libri di lettura amena senza pretese stilistiche, scritti in lingua semplice, che attingono alla letteratura cortigiana e cavalleresca. Gli argomenti derivano in parte dalla realtà ma introducono anche divinità buddiste e scintoiste, prodigi, magie e incantesimi. Il *nō* (dramma lirico) fu una delle maggiori creazioni di quest'epoca. Rappresentato presso i templi e santuari, e ben presto diviso in varie scuole, godette subito il favore degli *shōgun* e dei cavalieri, e, fino al XVII secolo, anche quello del popolo. Il *nō* si compone di diversi elementi: danza rituale, musica, parola. I soggetti, attinti dalla tradizione storica o letteraria, sono le gesta degli dei e di Buddha, le imprese di eroi famosi, l'amore di belle dame, ma anche il destino di uomini semplici, la separazione di marito e moglie, di figli e genitori. Le tecniche letterarie del *nō* derivano dai *waka*, dagli *imayō*, dai classici buddisti e confuciani. Lo stile fonde la dura virilità dei *gunki-monogatari* con la sinuosa eleganza del *Genji-monogatari*. La lingua, spesso allusiva e insofferente di regole grammaticali e logiche, ha qualcosa che la avvicina alla pittura e alla musica. Concisione verbale e semplicità mimica sono caratteri tipici del *nō*. La mancanza di *pathos* nel gesto permette alle passioni piú intense di concretizzarsi con toccante plasticità. La rappresentazione è dominata dalla grazia e dal silenzio, che devono penetrare anche nel cuore degli spettatori per farli partecipare al mistero di questo teatro che non conosce alti e bassi. La maschera del protagonista, espressiva nella sua immobile inespressività, simboleggia la gioia e il dolore, il desiderio e la disperazione del personaggio. Lingua e mimica, pur controllate, raggiungono una grande efficacia descrittiva. Sul palcoscenico, aperto su tre lati, non ci sono scenari; la decorazione è limitata a pochi accenni simbolici. Il fasto dei costumi è immutabile, e mai chiassoso, ma la particolare bellezza e il fascino del *nō* non possono essere sintetizzati in un solo elemento: nascono piuttosto dall'accostamento di immagine e parola, suono e movimento, un movimento che è danza. Non si può accostare il *nō* alla tragedia occidentale: il suo scopo è di far conoscere allo spettatore — rendendole nello stesso tempo inoffensive — le ansie della vita, di quell'esistenza umana che secondo la dottrina buddista è solo un sogno passeggero, un incubo. Il *nō* deve infondere quiete, liberazione interna e distacco.

Le pause tra i *nō* sono occupate da intermezzi burleschi (*kyōgen*) che, direttamente ispirati agli avvenimenti della vita quotidiana, fustigano le debolezze umane, ritratte con palese esagerazione. Gli attori recitano — altro particolare che distingue i *kyōgen* dal *nō* — senza maschera, con mimica e gesti vivacissimi; la lingua è quella parlata dal popolo.

Il lungo predominio degli *shōgun* Tokugawa (1603-1868) crea una struttura statale rigidamente organizzata, un ordine sociale severamente stratificato in classi e un'etica civile che regola la vita dei cittadini fin nei minuti particolari, e dà ai giapponesi piú di 250 anni di pace, assicurando uno sviluppo insospettato all'attività spirituale e culturale.

Con il miglioramento del livello culturale e la diffusione della stampa, verso la fine del XVII secolo fiorisce, accanto alle opere scientifiche, anche una letteratura amena. Racconti popolari composti in scrittura sillabica di stile semplice e di scarso valore letterario, con carattere ameno o didascalico, aprono la via al romanzo erotico (*ukiyozōshi*), a quello moraleggiante (*yomihon*), alle storie umoristiche (*kokkeibon*), fino al romanzo d'amore (*ninjōbon*).

Gli autori di questi romanzi appartengono di solito a uno dei ceti superiori della nazione: alla classe dei guerrieri, nerbo dello stato, consapevoli delle loro responsabilità di fronte allo *shōgun* e di fronte al signore feudale, oppure al ceto dei mercanti arricchiti che si sentono del tutto autonomi di fronte allo stato. Questa duplicità, questo contrasto ha effetti stimolanti sui singoli prodotti letterari, ma è anche di ostacolo alla creazione di un vero capolavoro, che riesca a comporre gli opposti ideali delle due classi.

Nelle metropoli di Osaka, Kyōto e Edo (Tōkyō) la vita diventa agiata, e si fa di giorno in giorno piú lussuosa. Regna « il mondo del denaro »: le virtú confuciane, sempre valide nella cerchia familiare, non hanno successo nel quartiere dei divertimenti, dove tutto è concesso a chi abbia il mezzo per procurarselo. I romanzi erotici, *ukiyozōshi*, rispecchiano questo mondo effimero (*ukiyo*) nel quale si perde ogni pensiero in una piú degna vita ultraterrena.

Il miglior autore di *ukiyozōshi* è Ihara Saikaku (1642-1693), acuto osservatore, con una precisa conoscenza dell'ambiente e uno stile vivace. Provenendo dalla pratica dell'*haikai*, ha una rara padronanza della lingua. Ritrae l'aspetto sempre vario del quartiere dei divertimenti in una successione di scene a vivi colori. Nessuno dei numerosi imitatori ha la sua sicurezza espressiva; i suoi libri si occupano dei temi piú svariati ma non vanno mai oltre i limiti della letteratura amena; molto spesso tendono anzi alla pornografia.

Gli *yomihon* — detti libri di lettura perché privi delle illustrazioni altrove numerose — trattano argomenti nazionali o anche stranieri, soprattutto cinesi. Talora sono semplici rifacimenti o imitazioni di novelle Sung e post-Sung. La loro struttura rivela un abile svolgimento dell'intreccio, che spesso ha molti personaggi; li anima una severa morale confuciana, in armonia con i loro intenti educativi. Non ebbero il successo che la scelta dei temi e lo stile piacevole avrebbero loro meritato. Il monumentale romanzo *Storia degli otto cani dei Satomi di Nansō* (*Nansō-Satomi-hakkenden*), di Bakin Kyokutei (pseud. di Takizawa Kai, 1767-1848) è un capolavoro del genere.

Furono invece accolti con favore i romanzi del genere *kokkeibon*, come lo *Hizakurige* di Jippensha Ikku (1766-1831), *Il mondo al bagno* (*Ukiyo-buro*) e *Il mondo dal barbiere* (*Ukiyo-doko*) di Shikitei Samba

(1776-1822), che conquistarono i lettori con il loro senso di vita, il calore, un umorismo grossolano ma bonario. Tutto in essi è legato al momento: i personaggi, gli ambienti, la lingua largamente impregnata di colore locale.

I romanzi d'amore, *ninjōbon*, ancora ambientati nel quartiere dei divertimenti, permettono ai lettori di osservare la vita della borghesia, esteriormente splendida, interiormente vacua e corrotta. Nonostante le finezze stilistiche e i soggetti appassionanti i *ninjōbon* non raggiunsero una vera dignità letteraria e nel 1842 ne fu addirittura vietata la pubblicazione. Il principale esponente fu Tamenaga Shunsui (1823-1886) con lo *Shunshoku-umegoyomi* e lo *Shunshoku-Tatsumi no sono*.

L'opera degli studiosi non restò senza effetti sull'evoluzione letteraria. Con i loro studi confuciani, i *kangakusha* (« sinologi ») delle tre scuole educarono alla critica il pubblico colto, e con opere divulgative contribuirono non poco all'istruzione del popolo. I dotti di opposta tendenza *kokugaku* si adoperarono con sforzi notevoli per conservare la tradizione originale nipponica cercando di rinvigorirne il vero carattere. Entrambe le correnti si fecero sentire sia negli *yomihon* sia nel rinnovamento estetico dei *waka*.

La poesia di tre versi (*haikai*, *hokku* e *haiku*) fiorí nei secoli XVII-XVIII con il grande Matsuo Bashō (1643-1694) e la sua scuola. Bashō seppe innalzare questo genere poetico al di sopra della battuta facile e a buon mercato, della comicità grossolana, riuscendo a dargli profondità di ispirazione. Nella breve cornice dei tre versi egli rappresentò la natura nel suo eterno mutare, e il poeta stesso come parte della natura, in cui tutto sottostà alla legge della nascita, maturità e morte. Tutto è vicino al cuore del poeta: il piccolissimo e l'enorme, il quotidiano e il sublime. È lo spirito del buddismo Zen, che non cerca molteplicità ma limitatezza, non richiede un pensiero teoretico ma intima comprensione delle cose. L'*haiku* non è però un frammento, una poesia incompleta, cosí come il disegno a china e la sobria mimica del *nō* sono tutt'altro che incomplete. Il poeta deve sviluppare un ben determinato tipo di attività spirituale secondo il *wu-wei* taoista, perché gli intimi moti della natura penetrino nel suo cuore e riescano a ispirargli un'espressione che trovi da sé la sua forma definitiva e universale, e abbia l'incanto dell'eco, *yoin*. Lo spirito dell'*haiku* è presente anche nell'*haibun* — genere in prosa che si può accostare allo *zuihitsu*, ma con altri presupposti. Il *senryū* o *kyōku* è invece in netto contrasto con l'*haiku*, nonostante le somiglianze formali: è un'aspra, impietosa satira delle debolezze umane, dell'individuo e della società. Nell'epoca Tokugawa sorsero due tipi di dramma popolare, il *jōruri* e il *kabuki*, tuttora vivi. La diversa stratificazione sociale aveva infatti allontanato gradualmente il popolo dal *nō* — che rimase ristretto all'aristocrazia. Il grande pubblico si sentí piú attratto dal teatro delle marionette, *jōruri*, e dal *kabuki*, spettacoli veramente popolari. I testi dei *jōruri* si ispirano alla letteratura amena del XV e XVI secolo, e sono spesso cantati e recitati con un ritmo scandito dai ventagli. I *kabuki* — spettacolo di canto e danza — nacquero a Kyōto, a opera di una monaca del santuario di Izumo che voleva procurarsi i mezzi per ricostruire il tempio. L'esecuzione fu dapprima affidata a donne, poi a giovani e a fanciulli, finché si giunse al *kabuki* odierno nel quale anche i ruoli femminili sono interpretati da uomini. In seguito a numerosi divieti ufficiali, vennero escluse le situazioni erotiche, dando maggior rilievo agli elementi strettamente mimici e drammatici. Di fronte alla mediocrità dei testi non si deve dimenticare che il successo della rappresentazione dipendeva quasi esclusivamente dall'attore e dalla sua arte. Drammi di valore letterario sorsero solo con Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) che però in seguito abbandonò il *kabuki* per dedicarsi al *jōruri*, appunto perché qui aveva maggiori possibilità verbali. Era la parola che faceva vivere le marionette e la parola, molto spesso, veniva soffocata sulla scena dalla forza mimica dell'attore. Chikamatsu dà ai vari testi una nuova forma e, usando tutti i mezzi stilistici, li riveste di una mirabile vivacità linguistica. Per il contenuto, le sue opere si dividono in drammi storico-romantici e drammi borghesi. La situazione drammatica sorge dal conflitto tra il *giri* (il dovere sociale e morale dei singoli) e il *ninjo* (il sentimento spontaneo). Tuttavia anche quando l'autore fa trionfare l'ordine morale, sa compensare lo spettatore con il calore umano del sentimento. Il suo interesse non si limita alla rappresentazione realistica di fatti presenti o passati (come potrebbe sembrare soprattutto nei suoi drammi borghesi), ma cerca sempre la loro verità interiore.

Confronto con l'Occidente

Le forme tradizionali sopravvivono, specie nella lirica, anche durante il periodo Meiji che inizia nel 1868: solo alla fine del XIX secolo la letteratura giapponese sarà indirizzata su vie nuove dalle correnti culturali europee. Si potrebbe forse schematizzare questa evoluzione in un periodo di importazione delle culture straniere, con traduzioni e imitazioni di opere occidentali, specialmente politiche e filosofiche, e in un'epoca di risveglio nazionale. Il Giappone conobbe dapprima il romanzo europeo del XIX secolo, in seguito giunsero i vari « ismi » occidentali e le correnti secondarie. Futabatei Shimei, Mori Ōgai, Ozaki Kōyō sono i principali esponenti del realismo; Izumi Kyōka, Kunikida Doppo, Tokutomi Roka, del romanticismo. Shimazaki Tōson, Tayama Katei, Masamune Hakucho seguirono i canoni del naturalismo e Junichirō Tanizaki, Nagai Kafū, Natsume Sōseki e Shiga Naoya quelli dell'idealismo; al neorealismo infine appartiene Kikuchi Kan.

Anche la lirica e il dramma trovano ora nuove forme, non piú legate ai modelli tradizionali ma tipiche espressioni del radicale mutamento avvenuto nelle strutture sociali nipponiche dopo la rapida industrializzazione e politicizzazione del paese e il suo ingresso nella politica mondiale. Con la minacciosa crisi economica degli anni venti sorse la poesia operaia, *puroretaria-bungaku*. Ma il predominio dei circoli militari reazionari dopo l'« incidente manciú » del 1931 e il rapido crescere del nazionalismo arrestarono questa evoluzione. Solo la fine della seconda guerra mondiale restituí al paese la piena libertà di pensiero e di espressione artistica. La letteratura giapponese conta oggi la stessa molteplicità di indirizzi delle letterature europee. Accanto alle idee nuove anche la tradizione risorge, e in qualche modo si ripetono le fasi del periodo Meiji.

Horst Hammitzsch

Maschera di danzatore rituale. *Thailandia.*

LETTERATURA COREANA

La penisola coreana, bagnata dal mar Giallo e dal mar del Giappone, forma come un lungo ponte tra il continente asiatico e l'arcipelago giapponese. La regione orientale del paese presenta impervie catene montane, mentre a ovest e a sud si stendono fertili risaie. Il clima è pieno di contrasti come il paesaggio: nell'inverno soffiano i venti continentali freddi e asciutti mentre in estate subentrano i monsoni provenienti dall'Oceano Pacifico, caldi e gravidi di pioggia. La Corea non fu protetta, come il Giappone, dalla segregazione insulare; il paese, unito alla terraferma, fu luogo di transito o di rifugio dei popoli piú diversi: tungusi, kitan, giürcet, mongoli, cinesi e giapponesi lo sommersero in ondate quasi successive lasciando tracce chiarissime del loro passaggio nei caratteri etnologici del popolo coreano. La posizione geografica — tra lo sconfinato impero cinese e la potenza marittima del Giappone — ha condizionato il destino politico del paese. La storia coreana è, fino all'epoca moderna, un susseguirsi di invasioni, occupazioni, distruzioni. Appare perciò ancor piú stupefacente che le numerose tribú coreane giunte nella penisola dalla Manciuria abbiano saputo conservare, nonostante tutti gli influssi stranieri, l'originaria unità e si siano persino fuse, riuscendo a formare una nazione unitaria nella lingua, nella scrittura e nelle usanze. Pietre miliari di questo processo sono il cosiddetto periodo dei « tre regni » (Koguryŏ, 37 a.C. - 668 d.C., Paekche 18 a.C. - 660 d.C., Silla 57 a.C. - 668 d.C.), l'impero di Silla (668-935), il regno di Koryŏ (918-1392) che diede alla penisola il nome di Corea, e la dinastia Yi (1392-1910).

Fattori geografici ed eventi politici hanno plasmato il carattere del popolo coreano e la letteratura ha saputo coglierne i tratti essenziali: tendenza a una vita silenziosa e meditativa, sobrietà, sincero e profondo amore per la natura che con le sue repentine variazioni stagionali diventa simbolo della mutevole condizione umana. Il coreano non ha mai ceduto al fatalismo, neppure quando la sua vita era minacciata dalla strapotenza dei nemici o da lotte interne fratricide. Consapevoli della libertà interiore, i coreani, con distaccato umorismo, e con comprensione per le debolezze umane, sono sempre riusciti a salvare la propria dignità di fronte al potere dei tiranni, fiduciosi e convinti della caducità di questi.

Nella letteratura coreana, come in quella giapponese, bisogna di-

stinguere due grandi correnti: « cino-coreana » (scritta in cinese) e « nazionale coreana » (scritta nella madre lingua).

La letteratura cino-coreana

Verso la fine del II secolo a.C. l'imperatore Wu-ti della dinastia Han conquistò gran parte del territorio coreano. Stabilí poi nelle zone settentrionali del paese alcune guarnigioni militari per difendere i confini del suo regno dalle continue invasioni barbariche. Uno di questi avamposti, divenuto famoso per le successive scoperte archeologiche, fu la fiorente colonia di Lo-lang (108 a.C. - 313 d.C.), nello stato di Koguryŏ, confinante con la Cina. In questo modo la Corea entrò nella sfera politica e culturale del potente vicino. Dai cinesi, i coreani — fino allora privi di scrittura — importarono gli ideogrammi e la ricca letteratura. E come in Cina, attraverso la conoscenza della scrittura e della letteratura, si formò una classe intellettuale, che al tempo stesso era la classe dominante. Ciò permise inoltre, dopo l'introduzione del buddismo nel periodo dei tre regni e l'adozione del sistema degli esami di stato sotto i sovrani di Koryŏ, l'accesso alla professione monastica e alla carriera amministrativa. Le disposizioni intellettuali del popolo coreano sono ampiamente illustrate dalla rapidità con cui assimilò la difficile scrittura cinese e adottò numerosi generi letterari, riuscendo a creare opere proprie di un livello uguale — se non superiore — ai modelli cinesi. La storia della letteratura cino-coreana ha reso famosi i nomi di molti scrittori: Kim Inmun, Sol Ch'ŏng, Ch'oe Chiwŏn. Alcuni — come a esempio Ch'oe Chiwŏn — sostennero con brillantissimo esito gli esami di stato sotto la dinastia T'ang e, tornati in patria, occuparono importanti cariche governative.

Le pur significative opere di scrittori e poeti coreani non devono però farci dimenticare che la passiva dipendenza dalla letteratura cinese nocque allo sviluppo di una letteratura autonoma. La copiosa letteratura cino-coreana riflette il mondo culturale e letterario cinese del periodo corrispondente.

Il coreano era la lingua parlata; ma si leggeva e si scriveva il cinese dei classici. Per un confuciano era disdicevole l'uso della propria lingua materna, che fa parte del gruppo altaico e, al pari del giapponese, si differenzia completamente dal tipo linguistico cinese per vocabolario, grammatica e sintassi.

Lo strano destino della letteratura coreana sta appunto nel fatto che, mentre la corrente cino-coreana, limitata a un ristretto numero di aristocratici e di funzionari statali ma estranea e incomprensibile alla massa del popolo, viene sopravvalutata, la lingua e la letteratura nazionale coreana sono disprezzate pur possedendo i mezzi espressivi per i sentimenti piú profondi. Anche se tenuta sempre nell'ombra dalla grande antagonista, la letteratura coreana ha avuto una splendida fioritura nella poesia e nella narrativa (racconti e romanzi).

Poesia nazionale

Le piú remote testimonianze dell'antica poesia coreana, tramandate frammentariamente da storici posteriori in lingua e metro cinese, sono canti religiosi che venivano recitati come riti sciamanici nei sacrari familiari. Non sappiamo nulla della loro forma originale; ma anche nella traduzione cinese si percepisce ancora il vincolo magico fra uomo e divinità. Neppure del periodo dei tre regni ci sono pervenuti testi originali. Alcuni titoli e notizie contenute nelle opere storiche coreane *Samguk-sagi* e *Samguk-yusa* confermano solo che in questo periodo esistevano due generi poetici: la lirica breve e il canto epico.

L'introduzione della scrittura cinese rese necessario, come in Giappone nei periodi Asuka e Nara, fissare con caratteri sillabici termini strettamente coreani, come nomi di località e di persona, impossibili a rendersi con i caratteri cinesi. Secondo la tradizione sarebbe stato il celebre letterato Sol Ch'ŏng a inventare verso il 680 circa la scrittura *idu* — simile alla *manyōgana* giapponese — utilizzando i caratteri cinesi foneticamente, senza riguardo al loro valore semantico.

Nella scrittura *idu* sono state trascritte le poesie *hyangga* che riscossero grande successo all'epoca della fondazione dell'impero di Silla (668), sorto dalla fusione degli stati di Koguryŏ e Paekche. La poesia *hyangga* (patriottica), che richiama il concetto autenticamente coreano di *saennaennorae* (poesia orientale e quindi poesia « coreana »), è espressione di una viva coscienza nazionale e dell'amore per la libertà del popolo di Silla che, nella Corea del Sud, riuscí a conservare per secoli la propria fisionomia nonostante il continuo influsso della cultura T'ang. La serenità, la bontà, l'indulgenza per l'umana debolezza, predicate dal buddismo, penetravano tutti gli aspetti della vita e rappresentavano per il popolo una efficace scuola morale. Sotto questo aspetto, le poesie *hyangga* del monaco Kyun'yŏ sono vere e convincenti professioni di fede e con la loro profonda interiorità e l'immediatezza di linguaggio ricco di immagini fecero presa sugli spiriti piú semplici, spingendoli sulla via del buddismo.

La regina Chinsŏng (887-897) ordinò che le poesie *hyangga* fossero raccolte in una antologia intitolata *Antologia delle tre dinastie* (*Samdaemok*) che purtroppo, per una serie di circostanze, non ci è pervenuta: quindi non sappiamo nulla di preciso sul contenuto, la scelta e la struttura delle poesie. Solo venticinque *hyangga* si sono salvate: quattordici fanno parte del *Samgukyusa* (1285), già menzionato, e undici sono contenute nel *Kyun'yŏjŏ*, la biografia — risalente al 1075 — del celebre e dotto monaco Kyun'yŏ (917-973).

L'antica poesia *hyangga* si presenta in tre forme, almeno secondo quanto possiamo dedurre dagli scarsi esempi pervenutici. La prima forma è composta di una strofa semplice, di quattro versi senza rima; probabilmente questo metro fu il prototipo della poesia piú antica (canti religiosi e di lavoro, canti popolari e canti di bambini). A questa forma ne successe una seconda, piú elaborata: due strofe di quattro versi, collegate tra loro. L'ultima, e certamente la piú complessa, risale alla fine del VII secolo: due strofe di quattro versi, seguite da un distico; le prime due strofe hanno il compito di introdurre il tema e svolgerlo mentre il distico riassume il tutto in tono didascalico. Il metro non segue le regole di arsi e tesi, come nella poesia europea, ma piuttosto il numero delle sillabe, come nel *waka* giapponese. Ogni verso contiene da uno a cinque membri, ognuno composto da una a sette sillabe.

Gli autori di *hyangga* erano membri dell'aristocratica casta dei

guerrieri (*hwarang*) o del clero buddista, o uomini e donne del popolo, e i loro nomi restavano spesso ignoti. Le poesie *hyangga* trattano molti temi: l'amore che supera le barriere sociali, il pregio delle virtú monastiche, la potenza della preghiera a Amitabha-Buddha, l'elogio dell'amicizia, il ricordo dei defunti, l'arte di governo, la considerazione di eccezionali e nefasti fenomeni celesti, che i versi magici dovevano scongiurare.

L'avvento della dinastia Koryŏ (918-1392) segnò l'inizio di un'epoca nuova. Il buddismo divenne religione di stato ma, soprattutto a causa dei maneggi politici di un clero avido di potere, perse credito. Inoltre, i coreani si volsero nuovamente ai vicini cinesi imitandone la cultura, effettivamente molto piú progredita e ammirata. La poesia *hyangga* non ebbe piú la popolarità di un tempo, e cominciò a declinare mentre aumentava l'interesse per la poesia cinese. Sul modello di questa si diffuse un nuovo genere poetico: il *changga* (poesia lunga o a catena), costituito da una quartina con un numero variabile di sillabe, seguita da un distico di due ottonari, come nelle poesie *hyangga*. La rima interna *kyŏnggi* (donde il nome di questa forma poetica: *kyŏnggi-chega*, o poesia in stile *kyŏnggi*) introduce alla strofa successiva e porta avanti cosí la catena.

Nel *changga* compaiono moltissimi vocaboli cinesi. Questo genere fu ben accolto dagli ambienti letterari di corte e trattò prevalentemente temi del mondo cortigiano e aristocratico.

I *sokyo* (canti popolari) seguivano le regole dei canti *changga*: rappresentavano però il mondo della povera gente, contadini, pescatori e prostitute. Non subirono l'influsso cinese e cantarono le delizie dell'amore con una gioia di vivere talvolta addirittura travolgente. Non stupisce quindi che questo genere di poesia popolare, che raccolse l'eredità spirituale delle poesie *hyangga* d'intonazione coreana, sia stato una spina per gli zelantissimi dignitari confuciani della dinastia Yi, e sia incorso in una inquisizione letteraria.

Ci sono pervenuti, in due opere di argomento musicale, dodici *sokyo*, che si distinguono in modo evidentissimo per l'intensità dei sentimenti dall'armoniosa poesia, tecnicamente perfetta, dei *kyŏnggi-chega*. Due avvenimenti fondamentali per la cultura coreana furono l'invenzione di un alfabeto puramente fonetico e alla portata di tutti (1440) e l'introduzione della stampa con caratteri mobili (1403); entrambi risalgono agli inizi della dinastia Yi (1392-1910), fondata dal generale Yi Sŏnngye. Il re Sejong (1419-1451), patrocinatore dell'alfabeto, generoso promotore dell'illuminismo e dell'educazione delle masse, appoggiò un grandioso progetto di traduzioni per diffondere tra i sudditi il nuovo alfabeto popolare, *hunmin-chŏng'ŭm*. Fece tradurre numerose opere cinesi in tutti i rami dello scibile: la traduzione coreana era interlineata al testo originale. L'opera piú antica di questa letteratura tradotta è lo *Yongbi ŏch'ŏngga*, una raccolta di poesie in onore del fondatore della casa regnante, il cui valore per la conoscenza della storia letteraria della dinastia Yi è inestimabile.

Ci si potrebbe chiedere perché l'invenzione di un alfabeto nazionale non sia stata utilizzata per sviluppare una propria letteratura nazionale sostituendo del tutto il cinese. In realtà lingua e scrittura cinese erano diventate nel corso dei secoli precedenti parte integrante della cultura coreana a tal punto che era ormai impossibile eliminarle senza

porre in pericolo tutta la sua struttura. Di conseguenza l'uso del nuovo alfabeto restò fino alla metà del XIX secolo limitato alla letteratura popolare, considerata un genere minore dai filocinesi anche se — eccezioni che confermano la regola — molti letterati scrissero le loro poesie (*sijo*) nell'alfabeto coreano.

Molte forme poetiche dell'inizio del XIV secolo sono direttamente connesse con la diffusione dell'alfabeto coreano: l'*akchang* (canto lirico cortigiano con accompagnamento musicale), il *kasa* (racconto in versi), che ha prodotto un capolavoro con i *Canti del fiume dei pini* (*Songganggasa*) del ministro e poeta Chŏng Ch'ŏl (1536-1593); e infine il *sijo* (poesia breve).

Il *sijo* è stato il genere piú universalmente accolto: ancora oggi le sue origini non sono del tutto chiare, ma è indiscutibile il suo legame con i *changga* del periodo Koryŏ, anche se il *sijo* è piú affine al *sokyo* che al *kyŏnggi-chega*. La sua struttura è semplice e presenta sorprendenti affinità formali con la poesia breve giapponese (*waka*, *haiku*). Di regola consiste in una sola strofa di tre versi con quattordici-sedici sillabe per verso: all'autore è concessa una certa libertà nel determinare il numero totale delle sillabe. L'articolazione metrica deve corrispondere al contenuto: il primo verso funge da introduzione e può essere in forma di domanda. Nel secondo verso il tema è ulteriormente sviluppato, spesso come risposta alla domanda contenuta nel primo verso. L'ultimo verso — e qui si rivela l'arte della poesia *sijo* — contiene la cosiddetta «inversione» che introduce la conclusione. Non vi è limite alla scelta degli argomenti, il tono è spesso malinconico.

I maestri insuperati della poesia *sijo*, ancor oggi noti a tutti i coreani, furono Yi Yulgok (1536-1584), autore dei *Nove canti del monte Kosan* e Yun Sŏndo (1587-1671), che scrisse il *Canto dei cinque amici* e le *Stagioni del pescatore*.

I poeti coreani della nuova generazione cercano attualmente di trovare forme moderne, suggerite da una maggiore conoscenza della letteratura europea, ma il *sijo* è considerato ancora il frutto piú bello e piú maturo della poesia coreana.

La prosa

L'avvento della dinastia Yi rappresentò anche la data di nascita della prosa: racconti e romanzi. La creazione dell'alfabeto coreano e l'invenzione della stampa avevano aperto la strada. Sorse cosí una vera letteratura popolare, destinata a soddisfare le categorie che, non conoscendo il cinese, non potevano leggere i grandi romanzi storici e le raccolte di novelle del periodo Ming (1368-1644) accessibili alle classi colte. La tradizione novellistica orale era sempre stata fiorente, ma solo nel periodo Yi alcuni letterati si interessarono di questo patrimonio e raccolsero miti, saghe, favole, storie di spiriti e racconti fantastici e li diedero alle stampe, come fece per esempio Kang Himaeng (1424-1483) sotto il titolo *Storie di un villaggio* (*Ch'ondamhae'i*).

Nuove storie della tartaruga d'oro (*Kŭmo-sinhua*) è generalmente considerata la prima opera originale della novellistica coreana, ma

è ancora scritta in cinese. L'autore, Kim Sisŭp, si ispira al *Chien-teng hsin-hua*, un capolavoro del primo periodo Ming, ma non resta ancorato ai limiti del suo modello: le vicende sono ambientate in Corea, i personaggi hanno tratti tipicamente coreani, e i racconti, a differenza di quelli cinesi, hanno una conclusione tragica.

L'occupazione giapponese (1592-1598) che seminò distruzione e precipitò il popolo in un'incredibile miseria, e la strenua resistenza sotto la guida dell'eroe nazionale, ammiraglio Yi Sunsin, rafforzarono la coscienza nazionale, e mutarono anche il rapporto tra popolo e letteratura. Stanchi di una letteratura amena di imitazione cinese, i coreani cercavano opere ispirate ad argomenti d'interesse nazionale e, in modo particolare, ad avvenimenti della storia recente. Il primo racconto scritto in coreano è imperniato sulla lotta contro gli invasori giapponesi. L'autore non intende descrivere fedelmente fatti reali, ma si dilunga piuttosto a narrare una lunga serie di avventure dalle quali gli eroi coreani escono vittoriosi con l'aiuto di poteri magici: un tratto di per sé tipico anche di novelle cinesi.

Novella e romanzo entrarono stabilmente nella narrativa coreana con le opere di due scrittori geniali: Hŏ Kyun (1569-1618) e Kim Manjung (1637-1692).

Nella *Storia di Hong Kildong* (*Hong Kildongjŏn*) Hŏ Kyun narra la propria vita e le proprie convinzioni politiche: il racconto ha come sfondo le lotte tra l'aristocrazia (*yangban*) e le masse popolari oppresse e sfruttate da funzionari corrotti. Questa tensione era venuta accentuandosi a partire dal XVI secolo. Il protagonista del racconto, Hong Kildong, è figlio naturale di un ministro: disprezzato e allontanato dalla famiglia paterna, diventa capo di un gruppo di ribelli, che assumono il nome significativo di «salvatori dei poveri» e pratica una sua giustizia sottraendo alle autorità locali i latifondi ingiustamente accumulati e distribuendo la terra al popolo immiserito. Hong Kildong riesce a fuggire dalla Corea, si rifugia in una remota isola dei mari del Sud e qui fonda un suo regno utopico; il suo creatore Hŏ Kyun fu invece imprigionato dagli sbirri del governo e giustiziato come rivoluzionario.

La *Storia di Hong Kildong* rappresentò una novità per la letteratura coreana e fu accolta con entusiasmo dal pubblico che nutriva invincibile antipatia e profonda diffidenza nei confronti dei funzionari statali. L'opera non è del tutto scevra da elementi magici e meravigliosi, ma ha una indubbia ispirazione realistica. La *Storia di Hong Kildong* ha ancora la struttura di un racconto, mentre *Nove sognano tra le nuvole* (*Ku'unmong*) di Kim Manjung è il primo romanzo vero e proprio della letteratura coreana. Contrariamente a Hŏ Kyun, Kim Manjung, dottore in lettere e per un certo tempo presidente dell'Accademia confuciana, rifiutava ogni soluzione violenta dei problemi sociali. Per sfuggire alle dure esigenze della vita quotidiana cercò rifugio nella religione, fu confuciano, ma interesse e inclinazione lo portarono al buddismo, che la dinastia Yi aveva messo al bando dallo stato. Il romanzo scritto in esilio mostra nelle vicende di Yang Soyu e delle sue otto mogli l'inesorabile effetto o karma delle vite precedenti.

Il medesimo tema ritorna nel romanzo successivo *Il sogno del padiglione di giada* (*Ongnumong*).

Un altro capolavoro di Kim Manjung è *Annotazioni sulla spedizione della famiglia Sa nel Sud* (*Sassi namjŏnggi*), che descrive la vita di una famiglia, e l'istituzione del concubinato nella società confuciana. L'autore critica con veemenza la scandalosa condotta del re Sukchong (1675-1721) che aveva ripudiato la regina per amore di una concubina.

Il romanzo classico raggiunge il suo culmine — sublimandosi quasi in poesia — con *La storia di madamigella profumo di primavera* (*Ch'unhyangjŏn*), opera di autore ignoto, risalente probabilmente al periodo tra il 1725 e il 1801. Il romanzo, sempre ristampato e spesso rimaneggiato, ha mantenuto un fascino al quale anche gli europei si mostrarono sensibili. Il nocciolo della vicenda è nuovo, inaudito per un'epoca dominata dalla rigida morale confuciana: libera scelta del compagno o della compagna della vita. Due innamorati, Yi Toryŏng, di origini aristocratiche, e Ch'unhyang — profumo di primavera — una danzatrice, dapprima crudelmente separati, riescono infine a riunirsi nonostante le barriere sociali. Altri romanzi di argomento storico o familiare ottennero verso la fine della dinastia Yi il favore di un pubblico avido di letture. Molti furono poi portati sulle scene e sono tra le opere favorite del teatro classico.

Con la fine del XIX secolo si concluse l'epoca classica della letteratura coreana e cino-coreana. La Corea divenne oggetto delle ambizioni politiche delle grandi potenze asiatiche e occidentali. La dinastia Yi si accinse troppo tardi al tentativo di rinnovare le strutture feudali della società, ancora retta da princípi confuciani, mediante vaste riforme e una riorganizzazione dello stato secondo modelli occidentali, per assicurare l'indipendenza. Ma tutti questi sforzi furono resi inutili dalla guerra cino-giapponese (1894-1895) e russo-giapponese (1904-1905); infine, nel 1910, il Giappone annetté la Corea.

Prescindendo dagli avvenimenti esterni, il fatto che l'antica letteratura non corrispondesse alle nuove esigenze fu evidente fin da quando l'*élite* culturale coreana aveva scoperto la cultura e la letteratura occidentali in pubblicazioni come *Resoconto di un viaggio nell'Occidente* (*Soyu-gyonmun*, 1895) di Yu Kilyun. Il periodo tra il 1894 e il 1910 fu ricco di ricerche e di tentativi. Dell'avanguardia letteraria fecero parte — in quegli anni di fermenti innovatori — uomini come I Injik, I Haejo, An Kwangmi e I Sanghyop. Nelle loro opere in prosa propagarono la nuova letteratura scritta nella lingua parlata e con il loro impegno letterario cercarono di realizzare un solo obiettivo: introdurre fra il popolo coreano i concetti occidentali di democrazia, uguaglianza, dignità umana e libertà religiosa. Tipico esempio di queste tendenze è il romanzo di I Injik, *Lacrime di sangue* (*Hyorŭi-ru*).

Ch'oe Namson e I Kwangsu, poeti e narratori, proseguirono la lotta, e con numerose pubblicazioni, in particolare giornali per la gioventú come *Sonyon* (*Gioventú*), alimentarono la resistenza nazionale contro la politica di assimilazione del governo giapponese che cercava di soffocare la lingua coreana favorendo invece quella giapponese. Inoltre, questi autori cercarono di liberare la poesia dai rigidi vincoli formali della letteratura classica. Il piú grande merito di Ch'oe Namson è di aver risvegliato la lirica; I Kwangsu, un purista, fu il piú significativo romanziere dei tempi nuovi. I suoi romanzi, per esempio *Senza cuore* (*Mujong*), sono capolavori della narrativa coreana e hanno influito in modo durevole sugli scrittori della generazione contemporanea.

Gli anni venti sono caratterizzati da una molteplicità di esperienze, nello sforzo di adeguarsi alle varie correnti letterarie europee compresa quella ad ispirazione proletaria.

Allo scoppio del conflitto cino-giapponese (1937-1945) sopraggiunse l'« epoca nera » della letteratura coreana. Molti autori, imbavagliati dal militarismo nipponico, si rifugiano nel mondo della loro fantasia mentre altri rievocano le grandi figure del passato in romanzi storici.

Il 1945 portò la libertà e l'indipendenza, ma ben presto si scatenò una terribile guerra (1950). L'armistizio del 1953 sanzionò la divisione del paese. Sono occorsi molti anni perché la Corea si risollevasse dal letargo nel quale la guerra l'aveva precipitata. Per il futuro della letteratura coreana è difficile fare oggi previsioni: sulla generazione contemporanea grava ancora l'eredità della guerra.

Otto Karow

LETTERATURA CINESE

La letteratura cinese è una delle piú antiche del mondo; ci sono pervenuti scritti sicuramente databili al 1300 a.C., e opere come il *Libro delle odi* (*Shih-ching*) e il *Libro degli scritti* (*Shu-ching*) contengono molte pagine composte nella stessa epoca o non molto piú tardi. Questa cultura, sviluppatasi in un arco di quasi tremila anni senza subire interruzioni, ha raggiunto una profondità tanto piú mirabile in quanto dotata di intima, essenziale autonomia. Non esiste forse letteratura piú indipendente da influssi stranieri; e se, nel corso dei secoli, molti popoli « barbari » hanno dominato ora una parte ora tutto il territorio cinese, si è trattato sempre di un fenomeno quasi eccezionale; unni, turchi, mongoli e tungusi hanno lasciato minime tracce nella letteratura della Cina.

Seta cinese fu esportata nell'Oriente ellenistico e in Roma, mentre dal vicino Oriente, specialmente dall'Iran, i cinesi importarono sempre numerose mercanzie; la letteratura, in quanto concretizzazione di un mondo spirituale, si rifiutò sempre di accettare apporti stranieri. Il primo vero contatto con l'Occidente e con culture non asiatiche ebbe luogo solo nel corso del XIX secolo, poiché l'influsso dei gesuiti, durante il XVI e XVII secolo, fu un episodio isolato e marginale che non scalfí il nucleo genuino del carattere cinese. Persino il buddismo, e quella parte di cultura indiana che con esso affluí nella Cina dopo il I secolo d.C., hanno aggiunto solo pochi elementi alla tematica tradizionale della letteratura, non mutandone in modo sensibile la linea di sviluppo. Il buddismo influí, con una certa evidenza, solo sulla narrativa popolare.

La letteratura cinese, considerata nel suo complesso, è fiorita, maturata e appassita tutta dentro la Grande Muraglia, e il suo mondo spirituale autonomo scompare solo nel corso del XIX secolo, quando gli intellettuali approfondirono la conoscenza di scrittori occidentali, quali Zola, Balzac, Maupassant, Tolstoj, Dickens e Whitman. Il modo migliore per comprendere le tendenze letterarie degli anni dopo il 1900 è di considerare la lista degli scrittori tradotti. Gli autori cinesi continuano a scrivere nella lingua madre, trattano problemi del loro paese, ma ormai è un'arte trapiantata, lo stile è imitato, spesso in modo eccellente, ma senza originalità. Nel complesso la letteratura di questi ultimi anni è manifestazione secondaria. Nella Cina contemporanea mancano stimoli profondi; neppure il Giappone,

la cui cultura è sempre stata tradizionalmente connessa con il mondo cinese, segue piú il vecchio modello con l'ammirazione di un tempo. In queste pagine si parlerà della letteratura tradizionale nel periodo anteriore al contatto con l'Occidente: della cultura, cioè, che appartiene alla Cina in modo inconfondibile ed esclusivo.

Poco o nulla si conosce dei primordi letterari che precedettero la fase scritta (letteratura in senso stretto); si può arguire che, in analogia con quanto si verifica presso altri popoli orientali che non conoscono ancora la scrittura, anche nella Cina primitiva esistette una poesia politematica di tradizione orale. Le forme piú diffuse furono canti folcloristici, miti di dei e di eroi, proverbi. L'introduzione della scrittura risale agli inizi del II millennio a.C. Nessuno si preoccupò di determinare quali erano state le forme tradizionali primitive, e non è noto nessun poeta dell'epoca preletteraria; la parte di tradizione orale che è stata salvata è anonimo patrimonio di tutta una comunità.

Peculiarità grammaticali e sintattiche

La scrittura cinese ha determinato molti dei caratteri particolari della letteratura. Non sappiamo con esattezza quando è stata inventata, ma i primi documenti risalgono chiaramente alla seconda metà del II millennio a.C.: responsi di oracoli incisi su ossa e gusci di tartaruga, dediche in bronzi sacrali. Anche nell'Oriente la scrittura fu subito posta al servizio della religione, e solo piú tardi servì a scopi profani. La scrittura delle incisioni primitive differisce solo esteriormente da quella attualmente in uso: il principio base resta immutato. Ideografica in origine, in seguito si arricchí di elementi fonetici riconducibili a immagini. Ogni segno corrisponde a una parola, o almeno a una sillaba: anche in cinese esistono parole plurisillabiche; solo le radici furono e sono rigidamente monosillabiche. Il rifiuto della scrittura fonetica è solo parziale; impossibile compitare le sillabe, bisogna imparare significato e pronuncia di ogni ideogramma. Il senso di un testo, racchiuso in un sistema di segni ottici, è comunicato al lettore in maniera diretta e immediata, mentre nelle scritture alfabetiche chi legge percorre l'*iter*: segno (lettera) — suono — parola — senso. La lingua cinese scritta non è costretta a mantenere un legame diretto con la lingua parlata per comunicare un significato: come avviene per formule chimiche o matematiche, il cinese scritto non si lega a una lingua determinata, ma può leggersi in ogni lingua. Per questo Leibniz vide nella scrittura cinese un mezzo sovranazionale per la comunicazione dei pensieri.

Ogni lingua è un organismo maturo, in continuo sviluppo, anche se talvolta il processo di formazione può essere interrotto. Nello stadio primitivo in Cina si fece probabile uso di forme flessive simili a quelle applicate in lingue affini, quali il tibetano; solo verso il 1000 a.C. il cinese consolidandosi perdette tutte le flessioni, divenne isolante e si confermò sempre piú nella sua tendenza al tipo agglutinante: la letteratura rispecchia chiaramente questo processo. Il punto piú interessante è che documenti risalenti alla fase piú antica restarono sempre comprensibili e lo sono ancor oggi, perché la comunicazione si effettua con ideogrammi per mezzo di un processo puramente ottico. La conoscenza di poche regole sintattiche sulla posizione delle parole nella frase e di qualche dozzina di parole funzionali basta per comprendere il valore di ogni singolo ideogramma. Da un certo periodo (forse duemila anni or sono) lingua parlata e dialetti cominciarono a differire sensibilmente dalla lingua scritta di tradizione classica. Fu — e resta — possibile scrivere nello stile dei «classici» confuciani, ed essere compresi da lettori che nella vita pratica usavano un idioma affatto diverso.

È necessario quindi operare una distinzione netta tra letteratura in lingua scritta e letteratura in lingua parlata, fra cui sussiste un contrasto, con conseguenze nel campo sociale, che non trova analogie in nessuna delle letterature europee. La letteratura in lingua scritta presuppone la conoscenza di una scrittura raffinata e complessa, che, in una lettura ad alta voce, resta quasi incomprensibile. L'altra, di diretta comprensione, può essere recitata e perfettamente compresa. L'intellettualismo esoterico della prima mal si accorda con l'immediatezza popolare della seconda.

La lingua scritta è il solo mezzo espressivo che consenta, anche a chi non sa parlare cinese, di comporre delle poesie «cinesi». In teoria, il lettore può ignorare la pronuncia degli ideogrammi, e comprendere ugualmente il testo: basta conoscere il significato di ciascun ideogramma. Il gioco fonetico, non prestabilito e mutabile, sottostà a regole diverse in ogni regione cinese, e in ogni paese orientale che, con la cultura di questa grande civiltà, ne ha assunto anche la scrittura, e solo in epoca piú tarda svilupperà sistemi grafici parzialmente indipendenti (Corea, Viêt-Nam, Giappone). Intere generazioni di coreani, vietnamiti e giapponesi hanno composto poesie nella lingua scritta cinese, senza essere in grado di parlare con un cinese. (Caratteristiche le poesie di Ho Chi Minh.) Il ruolo del latino nel medioevo, e nella Chiesa, fu in parte analogo ma anche diverso: dotti e *clerici* potevano comprendersi parlando, mentre il carattere sovranazionale della scrittura cinese si limita alla immediatezza della comunicazione ottica.

Questi presupposti conferirono alla letteratura cinese una incomparabile profondità storica, ma, incanalandola nel tradizionalismo, divennero anche un grave ostacolo. Una letteratura che non può invecchiare linguisticamente, avrà sempre un polso molto debole. Le correnti letterarie sono molto piú distanziate che nelle letterature europee, in cui gli stili si succedono come le generazioni; volendo datare un testo cinese sconosciuto, non si sbaglia di secoli ma di millenni.

Caratteri stilistici

I caratteri particolari della lingua e della scrittura hanno influito anche sullo stile. Regole severe determinano la posizione delle parole in un testo, prescrivendo il corso del pensiero. Il determinante precede il determinato (anche nel caso di intere proposizioni relative). Niente frasi a sorpresa e conclusioni impreviste; possibilità di *variatio* limitate. Il testo si compone di precisi riquadri; niente abbellimenti, deviazioni e digressioni che lo potrebbero movimentare. Al contrario di quanto si pensa in Occidente, il cinese non è né fiorito né iperbolico,

ma pragmatico e concreto. In compenso, singoli ideogrammi o interi gruppi ideogrammatici posseggono enorme forza emblematica ed evocatrice. Il significato di un ideogramma è elastico, ma la sua potenza non gli viene mai meno.

Soprattutto nella lirica, esistono ideogrammi che, solo accennati, suggeriscono con tanta evidenza tutta un'atmosfera da far vibrare in sé un intero universo di immagini e di visioni. Si tratta di parole-chiave che, per il loro carattere concreto o sentimentale, non possono essere inserite a piacere nel testo. Come alcune piante e certi animali sono caratteristici di una stagione dell'anno, gli elementi visibili e invisibili dell'universo sono in segreta relazione — stabilita e codificata dalla tradizione — con altri e con la vita spirituale dell'uomo. La pioggia sulle foglie di banano, la semplice espressione « palma di banano », rievoca l'estate, il periodo delle piogge, ma anche il monotono tamburellare di gocce d'acqua, la malinconia di un desiderio insoddisfatto. « Giada » indica la pietra preziosa dura, fredda, levigata, ma anche la nobiltà, e la bellezza femminile. Il « pino sempreverde » è simbolo di lunga vita; il rigogolo, che domina col suo canto le notti estive, ricorda un amore infelice. Ogni essere ha un suo posto immutabile in un cosmo ordinato di rapporti prefissati, dentro cui irradia la forza emblematica del suo nome e del suo essere.

Questo aspetto della lingua cinese possiede un lato negativo: limitando il metaforismo, impedisce la ricerca di nuove espressioni metaforiche. Il poeta cinese non considerò la poesia come un'arte inventiva e neppure mimetica. Tra gli oggetti e il potere evocatore della parola esiste un rapporto che non può essere arbitrariamente mutato. Manca il libero gioco dello spirito che ricerca paragoni nuovi e originali. La lingua letteraria cinese conosce metafore e metonimie sue proprie; ammette accostamenti (« neve rossa » sta per fiori di pesco che cadono) che di primo acchito sembrano audaci. Se lo storico letterario ne ricerca le origini, scopre che le frasi piú manierate non sono coniate liberamente, ma rappresentano con icasticità mirabile qualcosa di già esistente nella tradizione: lo scrittore cinese non si avventura sul mare aperto dei luoghi comuni. Molte espressioni audaci non nascondono che citazioni, aneddoti o passi dei « classici ». Un cinese di quarant'anni potrebbe rispondere a chi gli chiede l'età: *pu-huo* (« non ho piú dubbi »). Infatti, Confucio disse: « A trent'anni avevo consolidato il mio giudizio, a quaranta non avevo piú dubbi, a cinquanta ho riconosciuto la legge del Cielo ». Una risposta di questo genere, se appare manierata, lo è soltanto per l'uso di frasi dette e per la combinazione di elementi preesistenti. Allusioni e citazioni hanno un ruolo di primo piano in una letteratura, che, opera di scrittori che si indirizzano ad altri scrittori, resta una riserva di caccia, ricca di selvaggina, per gli eruditi e i commentatori. Uno dei piú impellenti problemi della sinologia è la ricerca delle figure stilistiche e dei mezzi espressivi dell'arte della Cina.

I caratteri della scrittura e della lingua, con la loro dedizione al passato, non permettono numerosi e naturali mutamenti di stile, brusche interruzioni e rivoluzioni artistiche. La tradizione non incoraggia esperimenti, neppure quando si dà forma a pensieri rivoluzionari. Ogni tentativo di interpretare la letteratura cinese con criteri e concetti stilistici occidentali è destinato a fallire, e molti

dei problemi cui la critica ha dedicato tempo e attenzione non esistono in Cina.

La letteratura cinese non è stata studiata secondo un metodo comparato; ma se si cercasse di trapiantarvi i concetti di « classico » e « romantico », si otterrebbero solo deformazioni e parallelismi errati. Essa possiede un esotismo esclusivamente tematico, non mai espressivo. In Cina è difficile ritrovare la distinzione, essenziale per gli occidentali, tra poesia sacra e poesia profana. Se un poeta esprime concetti taoisti e buddisti, si mantiene sempre dentro la forma tradizionale: nessun cinese è poeta preminentemente religioso, a meno di non voler considerare poesia religiosa i canti del culto di corte, impostati secondo direttive di uno stato la cui religione ufficiale era il confucianesimo. I cinesi stessi non hanno mai dato troppo peso a questi canti, le antologie non li considerano, come trascurano tutti gli inni buddisti esclusi dal Canone. Diverso anche l'atteggiamento di fronte alla filosofia: il pensatore che ha scritto il *Chuang-tzŭ*, è anche uno dei piú grandi poeti cinesi.

Il letterato-funzionario

Prima di esaminare i singoli generi, è necessario puntualizzare la posizione della letteratura nella società cinese, determinando il metro con cui era considerata. *Wên* è l'ideogramma per « letteratura »; significato originale « linea, ornamento, modello », in seguito anche « segno della scrittura, frase » e ancora « istruito, colto »: infine « borghese, civile ». *Wên-jên*, quindi, « uomo di lettere », e anche « uomo istruito, colto ».

I significati di *wên* rispecchiano con evidenza la posizione centrale della letteratura nella Cina tradizionale e il rispetto per i letterati. Lo studioso gode di un posto di riguardo nella scala sociale; sul piano istituzionale, gli esami di letteratura esistevano già nel II secolo a.C. e restarono in vigore fino al 1904, mutando via via nei particolari. L'idea della necessità di mostrare allo stato con un esame le proprie capacità è tipica della civiltà cinese. Uno stato burocratico, interamente affidato ai funzionari, aveva bisogno di un gran numero di servitori in grado di scrivere. In primo piano stava la padronanza formale dei generi letterari e non l'esperienza tecnica, confermando la rispettosa ammirazione per la letteratura. Anche i dominatori « barbari » furono affascinati da questo mondo di letterati, e si sforzarono di realizzare l'ideale cinese di un imperatore letterato. Il soldato arricchitosi nella guerra, raggiunta la fama e una certa posizione sociale, cercava un maestro per istruire i suoi figli; capo analfabeta di una piccola « compagnia di ventura », si rendeva conto che il prestigio duraturo era garantito solo dalla conoscenza della scrittura.

Con la fusione di cultura e ufficio, di opera letteraria e impiego, le persone istruite, che non fossero in possesso di incarichi ufficiali, sono l'eccezione alla regola: un mondo dell'arte sul modello europeo non poté mai sorgere. Non v'è traccia di tensione tra artista e società; inconcepibile il drammatico fallimento dell'artista, tragico soltanto il fallimento sociale, l'esclusione dall'ufficio. Una situazione politica particolare poteva fare di un letterato un solitario: ma ciò non accadeva mai per il fallimento di un ideale puramente artistico.

Cosí, ancora nel tardo XIX secolo, non sorsero conflitti tra le diverse generazioni, non esistette un'autentica avanguardia, neppure quando già si delineavano nuove forme letterarie. Quale dei grandi autori moderni aprí orizzonti insospettati? Domanda difficilissima, e possibile solo per la letteratura contemporanea.

Letteratura e generi letterari

Facile la risposta a un secondo problema, essenziale per la comprensione della storia letteraria; riguarda l'epoca in cui la letteratura delineò un suo carattere autonomo. Ciò avvenne dopo il crollo del regno Han, verso il 200 d.C. Iniziò una nuova era che, secondo le ricerche piú recenti, si rivela come la piú ricca di forze creative, la piú importante per la formazione dello spirito cinese e delle sue manifestazioni piú tipiche. Si è definito « classico » il periodo T'ang (VII-X secolo), l'epoca d'oro della poesia cinese. Piú giusto definire tale l'epoca delle Sei Dinastie (III-VI secolo), turbata da violente guerre civili; quella dei T'ang fu piuttosto « classicistica », o argentea.

A partire dal III secolo, gli intellettuali riflettono sulla letteratura; sorgono i primi studi dedicati alla poesia, si scopre nella letteratura un valore a sé che prima le si negava. Si compone un canone di regole per distinguere le opere buone dalle cattive. Nascono numerosissime opere sull'arte poetica, lavori in parte sistematici, ma piú spesso commenti o aneddoti. Questi trattati, di grande aiuto per la comprensione della poesia cinese e per l'assimilazione di criteri qualitativi, sono meno utili di quanto si pensi, perché abbandonano il lettore occidentale ai suoi dubbi e alle sue incertezze, proprio di fronte ai problemi piú importanti, compiacendosi di frasi enigmatiche.

Lo studio di questi testi, in campo scientifico, è in una fase iniziale; la storia della letteratura è il campo piú oscuro e problematico di tutta la sinologia. Nelle ricerche storiche si sono applicate con successo le piú recenti scoperte della sociologia, dell'economia politica e dell'etnologia, mentre la storia letteraria è ancora in uno stadio primitivo. La letteratura e le sue forme sono state sottoposte a una indagine meramente sociologica, con buoni risultati. Non si è dedicata la necessaria attenzione al lato strettamente letterario. Il sinologo invidia i progressi dei colleghi occidentali: lavorando a una costruzione appena abbozzata, spesso è soddisfatto se solo riesce a esaminare tutto il materiale della letteratura cinese: la possibilità di approfondirne i temi, giungendo a una vera storia dello spirito, è riservata alle generazioni future.

Mentre la letteratura è sempre piú consapevole di sé e diventa oggetto di riflessioni critiche, si illuminano anche le distinzioni tra i generi letterari. I princípi di suddivisione, con cui fu ripartita l'antologia *Wên-hsüan* (inizio del VI secolo), servirono a lungo come modello; il lettore europeo vi vede solo comode rubriche per nulla corrispondenti ai nostri concetti abituali. Meglio proseguire nell'analisi sulla scorta di princípi occidentali familiari, risparmiando lunghe digressioni storiche. I generi cinesi, come *hsü* (prefazione), *chi* (componimento), *chuan* (biografia), si distinguono non per la forma espressiva ma per il loro scopo, attribuito da una società che esige dai suoi letterati diversi e numerosi impegni. Numerosissime opere di prosa furono composte su ordinazione o per scopi politici, non per impulsi letterari. Poco vale anche la classificazione tradizionale della lirica, basata sul metro.

La mancanza di un'epica nazionale cinese è evidente, e la critica ne ha sovente discusso; ma si potrebbe evincerne una larvata esistenza dai frammenti inclusi in altri testi. Nel medioevo cinese il ruolo sociale dell'epica fu affidato a romanzi e novelle, generi in lingua parlata. Il racconto poetico non trovava posto nella vita gerarchicamente predisposta dei letterati-funzionari. La letteratura intellettualistica non prese mai seriamente in considerazione ballate o altre narrazioni poetiche, che sorsero sempre numerose fra il popolo, entusiasta di particolari vicende storiche e di eroi, le cui gesta gli erano familiari.

La lirica è anch'essa una forma sancita dall'autorità di scritti canonici. Il *Libro delle odi* fu già in epoca precristiana un *ching* (classico); mirabile documento letterario, comprende circa trecento canti scelti (secondo la tradizione) dallo stesso Confucio (551-479): canti d'amore, di danza, di lavoro, di lode, di culto, odi cortigiane e cavalleresche, quasi tutti anonimi e privi di sentimenti e di impressioni personali. Solo in epoca piú tarda compaiono poesie in cui l'individuo si delinea nettamente, anche se frenato dai legami convenzionali. Ch'ü Yüan (IV-III secolo a.C.) imprime, per la prima volta, alla sua opera un carattere originale.

La produzione lirica, quantitativamente notevolissima, comprende, in prevalenza, lavori d'occasione; particolare ovvio in una società che nella poesia non vede l'espressione di sentimenti personali ma il gioco convenzionale di intellettuali, e talora solo materia di esami per l'ammissione alla carriera burocratica. Se la critica cinese non avesse già fatto una prima cernita, mettendo in luce i poeti maggiori, o piú abili, sarebbe ardua impresa tentare di separare il grano dalla zizzania.

La tematica poetica muta lentamente e, solo a prezzo di molte esitazioni, si aprono alla lirica nuove prospettive. Appariscente il processo di progressiva assunzione di elementi taoisti e buddisti. T'ao Yüan-ming (365-427 ca.) insiste sulla fuga dal mondo, ispirata al taoismo. Li T'ai-po, o Li Po (705-762), accoglie le idee di T'ao Yüan-ming, e le porta alla perfezione. Agli antipodi di Li Po è Tu Fu (712-770), ben lontano da ogni spirito personalistico, e penetrato da un profondo senso di responsabilità sociale e politica. Le due direttive, incarnatesi in questi due autori, una individualistica e l'altra socialmente impegnata, proseguono vicine nel corso dei secoli, comparendo talvolta armoniosamente fuse nell'opera di alcuni scrittori.

Si diffondono nuove forme: le composizioni *shih* (versi con lo stesso numero di ideogrammi) furono le piú usate nel *Libro delle odi*, ma alla fine dell'epoca T'ang (VIII-IX secolo) apparvero poesie con versi di lunghezza variabile e con schemi metrici e tonali molto complessi (*tz'ŭ*). Sono veri canti i cui testi erano composti su melodie già esistenti; arie e parole originali lievitavano tra i ceti popolari e venivano divulgati da musicanti professionisti e da giovani cantatrici, molto richiesti nelle riunioni di piacere. Fenomeno che si ripeterà per le melodie *ch'ü* del periodo Sung (960-1279), una nuova vigoria popolare penetra nella poesia: la lirica rinasce al contatto vitale con la musica.

I *Meistersinger* tedeschi dovevano comporre su intavolature preesistenti: in modo molto simile il poeta cinese adattava alla melodia già pronta le parole piú opportune. Accanto ai generi seri furono introdotti canti poetici che permettevano maggiore libertà d'espressione; la composizione *tz'ŭ* divenne la forma prediletta e canonica della lirica erotica e libertina, e ancora nell'epoca Ming (1368-1644), i testi erotici figurati erano corredati con questi *tz'ŭ*. Li Yü (937-978), ultimo infelice imperatore della dinastia T'ang meridionale, è il piú grande dei poeti che coltivarono questo genere, e la sua opera, piuttosto breve, mette meravigliosamente in luce le possibilità di questo stile.

Numerosi sono i generi nati da elementi popolari: il piú importante è il romanzo in lingua parlata (non esistono quasi romanzi in lingua scritta). Nell'epoca T'ang il pubblico degli strati sociali meno raffinati si appassionava per le recite, tessute di argomenti già noti, quali leggende buddiste ed edificanti, ravvivate con l'introduzione di versi. Piú tardi vennero romanzi e racconti di considerevoli proporzioni, versioni in prosa di temi già apparsi nella poesia. Non erano dedicati alla lettura, ma servivano di schema ai cantastorie che li recitavano al mercato o nelle case da tè.

Il romanzo, destinato al pubblico dei lettori e presentato con trama originale, risale a epoca posteriore e non rinnega le sue forme embrionali; la recitazione orale dei racconti primitivi giustifica i luoghi comuni (altrimenti inesplicabili), la trama rettilinea e l'introduzione di versi stereotipi.

Il romanzo tradizionale non conosce tecniche piú sottili, né l'uso della retrospettiva né il racconto-cornice o in prima persona né il genere epistolare; rivela però capolavori che lasciano impressioni durature: il romanzo storico e avventuroso *Sul bordo dell'acqua* (*Shui-hu chuan*), noto come *I briganti*; il quadro di costume, realistico ed erotico, *Chin P'ing Mei* (letteralmente *Il fiore di prugno nel vaso d'oro*); la storia di una famiglia, *Il sogno del padiglione rosso* (*Hung-lou mêng*).

Considerazioni analoghe valgono per il racconto e per la novella in lingua parlata, generi nati anch'essi dalla recitazione orale e che mostrano libertà espressiva superiore a quella dei generi in lingua scritta, permettendo sviluppi molto liberi per originalità e per forza creativa.

Diversa la situazione della novella in lingua scritta, che cominciò a fiorire all'epoca delle Sei Dinastie, letteratura amena per intellettuali, con predominio assoluto dell'interesse tematico. Lo stile è sobrio, avaro di parole; solo nell'epoca T'ang nascono le prime opere artisticamente valide, non per lo stile ma per l'inclusione di versi e di brani in prosa, quali lettere e documenti. La novella è spesso pubblicata da sola. Le antologie, prime consapevoli presentazioni di opere d'arte, risalgono al periodo Ming, proprio quando questo genere raggiunse la perfezione. Numerose raccolte comprendono novelle, abbozzate e schizzate nel tono oggettivo, funzionale e informativo che ricorda le novelle primitive del IV-VI secolo.

Il soprannaturale affascina sempre i letterati: il buddismo fa della ricompensa nell'aldilà, o durante una reincarnazione futura, uno dei motivi favoriti; accenna qualche critica sociale, ma in primo piano

resta sempre la materia, l'avvenimento inaudito ed emozionante, il mostruoso, l'esotico, l'audace, sia nei racconti brevi, quasi aneddoti, sia nelle novelle stilisticamente limate con aspirazioni artistiche. In Occidente si è diffusa la raccolta di P'u Sung-ling (1640-1717) *Racconti di meraviglie nello studio della noncuranza* (*Liao-chai chih-i*), noto come *I racconti fantastici di Liao*, il cui contenuto mostra tutti gli elementi ricordati e il cui stile, pregnante e carico di allusioni, è quello di un vero capolavoro.

Nella novella in lingua scritta emergono alcune peculiarità cinesi, altrimenti assenti dalla produzione intellettuale. L'inventiva non era affatto stimata e, ancora nel XIX secolo, il racconto doveva presentarsi come descrizione di fatti veri, narrazione storica di avvenimenti determinati nel tempo e nello spazio. La fantasia poteva vagare nell'inesistente e nell'inconcreto solo nascondendosi sotto pretesti storici. Il forte carattere pragmatico della narrativa costringeva gli autori a sottolineare nella prefazione delle loro opere che il contenuto incredibile non danneggiava né l'intendimento morale né le qualità pedagogiche né il loro vivo desiderio di migliorare gli uomini. «Migliorare gli uomini» indicava non solo l'aspirazione a perfezionare la moralità individuale, ma anche la volontà di plasmare una società dove l'«armonia» non fosse mai turbata. Aspirazione che sopravvisse a lungo, sostrato di tutta una letteratura; con cura particolare le opere storiografiche continuarono a spronare alle virtú tradizionali tutti i servitori dello stato (e funzionario in potenza era, praticamente, ogni individuo capace di leggere).

Osservazioni analoghe valgono per le numerosissime enciclopedie che elencavano meticolosamente, suddividendole in minutissime sezioni, tutte le nozioni necessarie ai funzionari di stato: letteratura pragmatistica, incapace di realizzare valori formali autonomi. Enciclopedie e opere storiografiche comprendono estratti da fonti primarie, ma i cinesi fecero *wên* (letteratura) anche della storia, imprimendole un'impronta formativa e morale. Impossibile distinguere tra «belle lettere» e opere tecniche specializzate: un simile maldestro tentativo spezzerebbe il nesso che coordina tutta la vita spirituale, che della filosofia fa una parte inseparabile della letteratura. Questo impone di considerare e classificare la letteratura cinese soltanto secondo regole sue proprie.

Oltre la narrativa e la letteratura amena, al gusto occidentale si accostano meglio le composizioni brevi (saggio, articolo, prefazione, lettera), fondamento di molte antologie, compilate per lo studio e per l'imitazione. Qui la lingua scritta raggiunge la sua perfezione, rivelando qualità preziose: costruzione lineare, antitesi accuratamente dosata nel diffusissimo uso del parallelismo, estrema stringatezza. Non ci sono molti esempi, nella letteratura mondiale, di tanta economia di mezzi e di tanta brevità nell'esprimere i concetti: composizioni veramente degne dell'appellativo «classico», peccato che la loro armoniosa perfezione possa manifestarsi interamente solo nell'originale, e ogni traduzione in lingua occidentale, impiegando di necessità un numero maggiore di parole, diverrebbe piatta e scialba. Il saggio fiorí al tempo delle dinastie T'ang e Sung (VII-XIII secolo): in epoca relativamente tarda, in cui la tecnica letteraria era sviluppatissima. Gli autori, se mai intesero dipingere moti e pensieri spon-

tanei, poterono dominare la materia grazie alla raffinatezza stilistica acquisita. Prosa elegante e perfettissima, rivela spesso di non essere né gioco di forme sciolto da tutte le esigenze funzionali né rappresentazione individuale disimpegnata: lo scopo spesso è politico, insomma una letteratura impegnatissima e di grande levatura. Numerosi celebri saggi sono documenti, memoriali o istanze, incomprensibili se si ignorano le circostanze in cui nacquero. Tra i grandi autori troviamo, proprio per questo motivo, i maggiori statisti della Cina medioevale: Wang An-shih (1021-1086), e i suoi avversari politici Ssŭ-ma Kuang (1019-1086), Ou-yang Hsiu (1007-1072) e Su Tung-p'o (1036-1101).

Consideriamo brevemente le opere teatrali: genere della letteratura amena, composto in lingua parlata, non godette di alcun prestigio nel mondo letterario. Nessuno dei grandi letterati cinesi cercò di affermarsi come autore di teatro, e nulla si sa della vita di alcuni eccezionali drammaturghi. Giudicati alla stregua di specialisti e di artigiani, davano semplicemente il loro contributo alle rappresentazioni sceniche.

Musica, mimica e costumi spingevano il «librettista» in secondo piano (quasi tutti i testi teatrali cinesi assomigliano ai libretti d'opera europei); gli autori si accontentavano di adattare alla scena vicende già note, non mirando all'originalità tematica (fenomeno analogo nella narrativa popolare). Persino i famosi cento *Drammi degli Yüan* (*Yüan-ch'ü hsüan*) del XIII e XIV secolo (durante la dinastia mongola Yüan) ripropongono trame già note: il *Padiglione occidentale* (*Hsi-hsiang chi*), considerato il piú bello tra i drammi poetici, si rifà a una novella del poeta Yüan Chên (779-831).

I testi raggiungevano la maggiore intensità nelle parti cantate, le «arie», che permettevano il libero sviluppo della fantasia poetica in vivo contatto con la varietà melodica. L'accostamento alle espressioni vive della vita quotidiana conferisce forza, chiarezza e originalità, anche se a scapito dell'abilità scenografica e dell'intreccio. I copioni teatrali hanno in sé qualcosa del carattere del libro illustrato, e i personaggi non assurgono all'espressione di alti valori spirituali: mancano tragedie nel senso antico o figure come Antigone, Amleto, Lear, Faust.

Ponendo in luce i generi letterari, in cui il carattere cinese si esprime in pura poesia e con alta validità d'arte, omettendo la drammaturgia, ci si volge necessariamente alla lirica e alla saggistica (anche alla novella e al romanzo), e si ricordano i «classici», che furono per la Cina quello che per l'Europa fu la Bibbia.

La rivoluzione letteraria e culturale

La validità dei generi letterari non è sopravvissuta alla decadenza della società tradizionale. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre si infrangono gli antichi legami sociali e il pensiero tradizionale viene sottoposto al vaglio critico, nulla si oppone all'afflusso di forme occidentali. Si mantiene solo una delle costanti della letteratura antica: l'impegno politico e sociale. La «rivoluzione letteraria», che tra il 1916 e il 1920 cercò nella lingua parlata il mezzo

piú congeniale di comunicazione, fu anche rivoluzione culturale. Come mai nel passato, ogni creazione letteraria fu opera di critica a quanto già esisteva, espressione del disagio di un'epoca di transizione, satira o accusa sociale, lotta politica. Lu Hsün (1881-1936), riconosciuto il piú grande degli autori della nuova Cina, rappresenta tutta la sua generazione.

Anche le forme ispirate al passato divengono meno rigide; si imitano i romanzieri occidentali, appare qualche poesia con ritmo libero, il realismo europeo del XIX secolo trova un'eco di entusiasmo: si direbbe quasi un conformismo nella protesta. Non a caso tutti gli autori cinesi piú importanti degli ultimi decenni simpatizzarono con i partiti di sinistra; e non è per caso che gli scrittori piú significativi non hanno pubblicato nessuna opera di rilievo, dopo l'avvento del comunismo. Il «realismo socialista», metodo prescritto dal partito, non incoraggia la creazione artistica, e la generazione, formatasi nella lotta contro le forme tradizionali, solo a fatica accetta l'atteggiamento «positivo» preteso dalle autorità.

Conclusione

Pericoloso parlare di una letteratura vasta come la cinese con la brevità e la genericità di queste pagine: troppi aspetti ne restano inesplorati.

La parte conclusiva di questo saggio (in cui cerchiamo di trovare delle costanti nella letteratura cinese) è necessariamente soggettiva, e i punti di interesse sono molteplici e le prospettive differenti. Il sociologo dell'arte non porrà in luce quei tratti che appassionano il linguista, e rileverà il forte vincolo classista che condiziona anche la lirica piú alta. Il carattere delle opere di Li Po, Tu Fu, Lao-tzŭ o Chuang-tzŭ non fu popolare; i loro canti non giunsero al popolo. Se Goethe poteva udire i gondolieri veneziani declamare ottave dell'Ariosto e del Tasso, un episodio analogo sarebbe impensabile nella Cina tradizionale. Lo storico della letteratura noterà gli elementi popolari penetrati nella sfera della cultura piú raffinata: canti e racconti anonimi che hanno dato nuova e vigorosa vita a una letteratura di intellettuali.

Se compito specifico dello scrittore è «armonizzare» il mondo, resta valido però anche il «gioco» libero, sciolto da tutti i legami, nato in un circolo di persone sensibili e intelligenti, dove un gruppo di amici gareggia nel comporre complicatissimi palindromi o, come passatempo, propone, bevendo, indovinelli letterari.

Lo psicologo della lingua e lo studioso dello stile si soffermeranno sulle espressioni di una lirica poco personale e oggettiva per tradizione: i poeti cinesi temevano il pronome personale. Il cinese non si rivolge mai direttamente alla natura: dice che «la luna colma i cespugli e le valli di splendore appena offuscato», ma non parlerebbe mai con la luna. La natura non assume aspetti e sentimenti umani. L'antico poeta occidentale coglieva il sorriso dei prati in rigoglio; il prato cinese non ride, il sorriso è riservato all'uomo. Questo esclusivismo di fronte alla realtà si manifesta come pretesa di ordinare tutto, comprendendo in sé tutte le forze e le essenze esistenti e, pur

ammettendo influssi reciproci e ricercando un equilibrio nelle cose, attribuire a tutti gli enti un posto stabile e immutabile. Una tale concezione spiega il desiderio di compilare cataloghi e rubriche, di cogliere la parola giusta per ogni cosa, e dà ragione di quella paziente ricerca da cui nacquero le enciclopedie, prodotto originale di uno spirito che aspira a riordinare mondo naturale e soprannaturale, dal cielo all'umanità fino alla natura inanimata.

Herbert Franke

LETTERATURA TIBETANA

Il Tibet merita l'appellativo di « paese tra India e Cina » non solo per la sua posizione geografica. La popolazione ha, come la cinese, caratteristiche mongoloidi, e la lingua fa parte del medesimo gruppo indocinese, monosillabico e isolante. La civiltà indiana cominciò a portare i primi lumi di civiltà nel « paese delle nevi » durante il VII secolo d.C., mentre la Cina si è imposta più volte anche politicamente.

La dinastia Sroń-btsan sgam-po riunì, verso la metà dello stesso VII secolo, genti ancora barbare e smembrate in numerose tribù nomadi, creando una potenza formidabile nel cuore dell'Asia. Ben presto il grande regno turco e la Cina dei T'ang dovettero misurarsi con lo spirito guerriero dei tibetani. Ma il gran re del Tibet, convinto della necessità di incoraggiare la cultura del regno perché le conquiste della sua politica militare fossero durature, non si limitò a predisporre misure sociali e amministrative sull'esempio cinese.

Introduzione della scrittura

L'adozione di una scrittura era il presupposto essenziale per la formazione di una civiltà. Secondo le testimonianze degli storici cinesi, le tribù tibetane fissavano già i loro pensieri facendo dei nodi su una cordicella. La decisione del re, che, rifiutando i modelli cinesi-confuciani, inviò il suo ministro Thon-mi Sambotha nell'India buddista e nel Kashmir con il compito di creare una scrittura tibetana, ebbe una grande importanza per il destino del paese. Il ministro apprese da un *pandit* l'alfabeto gupta nord-occidentale assumendone la grafia come base, ma introducendo alcuni nuovi segni richiesti dalla fonetica tibetana: compose così un alfabeto di trenta consonanti e quattro vocali (per la *a* non esiste un segno particolare), che è sopravvissuto fino ai nostri giorni. Il « tratto » della scrittura tibetana nelle sue due forme — maiuscola (*dbu-tashan*) e corsiva (*dbu-med*) — a parte alcune piccole varianti ed eccettuando le scritture ornate — è rimasto essenzialmente immutato, mentre in India mutò, spesso notevolmente, anche nel corso di un quarto di secolo.

La nuova scrittura fu dapprima adoperata per far fronte alle necessità diplomatiche e amministrative, ma i nomi di Thon-mi Sambotha e Sroń-btsan sgam-po sono collegati anche agli inizi di una letteratura

che, come base, adottò i caratteri indiani (come le letterature dei popoli slavi adottarono la scrittura cirillica). Il ministro scrisse anche otto brevi trattati in versi mnemotecnici, dedicati alla grammatica: soltanto due furono conservati, servendo di modello alle grammatiche posteriori, che furono, quasi esclusivamente, commenti ai due trattati. Le cronache attribuiscono al re un'opera, che non ci è pervenuta, sull'allevamento dei cavalli. Secondo le tesi avanzate da alcuni storici tibetani, già in questo tempo furono tradotti dall'indiano in tibetano alcuni testi di dottrina buddista, ma non si può parlare di una effettiva «importazione» del buddismo.

Il Tibet primitivo, pur non avendo ancora una scrittura, ebbe già una letteratura di tradizione orale, costituita, in parte, da documenti dell'antichissima religione indigena, animistica e sciamanica Bon, da formule magiche, testi folcloristici, genealogie e cosmogonie, ma anche da rudimentali cicli epici. Si ritrova una chiara eco dei primi nelle cronache dell'VIII e del IX secolo e nelle opere posteriori, e piú sistematiche, della religione Bon; si possono ricostruire gli ultimi in base alle recensioni, che ci sono giunte, e agli studi critici sull'epopea *Ge-sar*. Probabile che la letteratura dei viaggi in inferno o in paradiso (*'Das-log*), che piú tardi avranno grande favore di pubblico, sia ricollegabile ai viaggi nell'aldilà, tentati anticamente dagli sciamani, e al volo delle anime, che gli stessi sciamani descrissero in forma poetica.

Avvento del buddismo

Nonostante la presenza di questi elementi originari, la letteratura tibetana si formò essenzialmente sui contributi della religione buddista, che penetrò nel paese nell'VIII e IX secolo, diffondendosi rapidamente. Dopo una battuta d'arresto nell'850, quando il grande regno tibetano si frantumò, il buddismo ricominciò a espandersi, prendendo avvio dalla regione occidentale di Guge e si consolidò, questa volta in modo definitivo, nella particolare forma del «lamaismo», caratterizzata dal fatto che i sacerdoti dominarono anche la sfera politica.

La maggior parte degli scritti dottrinali buddisti fu tradotta nel corso dell'VIII e IX secolo da linguisti tibetani con cui collaborarono *pandit* indiani. Le discrepanze nella versione dei difficili termini buddisti in una lingua che, del tutto priva di letteratura, ignorava espressioni concettuali, portarono alla formazione di una commissione mista indiano-tibetana sotto il re Sad-na-legs (798-815). Si fissò in maniera inequivocabile la fraseologia buddista nella lingua letteraria tibetana con un dizionario terminologico bilingue, *Mahāvyutpatti*, e anche le traduzioni piú antiche furono corrette secondo questo modello. Testi buddisti furono tradotti, oltre che dalle lingue indiane, anche dal cinese, dall'uigurico e dagli idiomi di Khotan e di Gilgit (Kashmir). Buddismo cinese e indiano si affrontarono nel concilio di bBsam-yas (erroneamente detto di Lha-sa), e tra il 792 e il 794 quello cinese cominciò a perdere terreno, pur lasciando tracce di sé nelle opere dell'antica setta dei rNyiṅ-ma-pa.

L'antica religione Bon, appoggiata dalle piú potenti famiglie della nobiltà sia pure per motivi politici, acquistò nell'VIII secolo tanta importanza da soddisfare le pretese piú elevate e da rivaleggiare con lo stesso buddismo. Già sistematizzata nello Zhang-zhung (Tibet occidentale) sotto l'influsso di dottrine dell'India e dell'Asia occidentale, in parte manichee, i suoi testi furono portati nel Tibet durante il regno di K'ri-sroṅ lde-btsan (755-797) e tradotti nella lingua del paese, come si fece per le opere indiano-buddiste. Questi antichi testi originali costituirono gli inizi di una letteratura Bon che, nel corso del tempo, finí poi col plagiare testi buddisti con superficiali mutamenti di nomi e di dottrine.

Senso religioso

La letteratura buddista è stata l'unico elemento creativo nello sviluppo culturale del Tibet: le opere degli autori indigeni sono collegate intimamente alla letteratura tradotta e tendono a spiegarla e a inquadrarla. Del resto gli scrittori tibetani si dedicarono sempre con amore a argomenti religiosi, tessendo lodi di santi e di conventi.

La letteratura profana è quasi assente; quel poco che ne resta è frutto del folclore (canti nuziali o erotici); sopravvivono anche le epopee (*Ge-sar*), ma si tratta di un aspetto secondario in confronto alla corrente religiosa. La letteratura giuridica, che la tradizione collega al nome degli antichi re del VII e IX secolo, fu affidata ai sacerdoti (*lama*), che ebbero il compito di copiarla e di tramandarla. Nel Tibet la cultura è privilegio quasi esclusivo del clero; le scienze si sono sviluppate in secondo piano e loro funzione fu di sostenere il buddismo.

Considerazioni valide non solo per la letteratura critica e esegetica, ma anche per la grammatica (*sgra-rig-pa*), la retorica e la poetica (*snyan-ngag*), la lessicografia (*mṅgon-mdzod*), la logica (*tasad-ma*), la medicina (*gso-ba rig-pa*), l'astrologia (*rtsis*), e persino per i libri tecnici (*bzo*) che insegnano le regole per creare statue e dipinti religiosi secondo la retta tradizione. Anche i drammi (*zlos-gar*) sono copioni di regia per rappresentazioni pantomimiche di argomento religioso, la cui scena è il cortile del convento.

I libri erano copiati nei monasteri, dove si procedeva anche a stamparli xilograficamente; i monasteri piú importanti possedevano tipografie e magazzini di legname. Il libro tibetano corrisponde al *pothi* indiano: i fogli sono di forma allungata, i contorni modellati sulle foglie di palma indiane, la rilegatura è fatta di lastre di legno intagliate con molta finezza. I tibetani riuscirono a ottenere libri di questa specie, benché nel Tibet manchino le palme, lavorando le fibre di una pianta della famiglia delle dafnee; solo nell'epoca T'ang scrissero su rotoli seguendo l'esempio cinese.

I temi della letteratura esegetica sono costanti, e la personalità degli autori scompare nello sforzo imitativo dei prototipi indiani. Nessuna aggiunta o ampliamento: l'interpretazione non percorre mai strade nuove e si mantiene nella tradizione, tranne che, in casi assai limitati, nella scelta della materia. Altri scrittori si dedicarono alla letteratura magica (*tantra*), altri ancora seguirono la filosofia mahāyāna.

Nell'ambito delle singole scuole lamaistiche si nota la preferenza per alcuni cicli *tantra*, senza escludere l'interesse per gli altri. I gran lama di Sa-skya, padroni del Tibet occidentale e feudatari di Qubilai Khān (1214-1294), studiarono con particolare predilezione il ciclo

iniziale del *Hevajra;* i bKa-rgyud-pa si dedicarono al *Cakrasamvara*; Bu-ston (1290-1364) e Tāra-nātha (n. 1575) dei Jo-naṇ-pa si appassionarono per il *Kālacakra* (*Ruota del tempo*), di contenuto astrologico. La scuola dei bKa-gdams-pa, iniziata dall'indiano Atīśa (giunto nel Tibet nel 1042), studiò con fervore la dogmatica mahāyāna; il riformatore Tson-k'a-pa (1357-1419), concludendo tutto un ciclo storico, fondò la « Chiesa gialla » (dGe-lugs-pa).

Anche nel tantrismo troviamo opere che dalla esegesi di un testo si spingono fino alla visione generale di tutta una sezione del canone buddista. Il lama Sa-skya bSod-nams rtse-mo (1142-1182) scrisse una *Analisi generale dei tantra* (*rGyud sde spyii rnam par bzhag*); il grande poligrafo Bu-ston lasciò ben tre opere di questo tipo e Tson-k'a-pa rimase nella stessa scia con *La grande ascesa alla scienza occulta* (*ṇAgs-rim chen-mo*).

Nella vasta congerie di queste opere solo i lavori letterari della scuola lamaistica rNyiṇ-ma hanno un'importanza rilevante, rifacendosi alle rivelazioni dei maestri indiani Vimalamitra e, specialmente, Padmasambhava (VIII secolo), che, secondo la tradizione, nascose in luoghi di difficile accesso alcuni testi (*gTer-ma*, « tesori »), tra cui il *Libro tibetano dei morti* (noto in traduzione europea). La possibilità e la fortuna di ritrovare questi testi erano riservate a eletti ispirati (*gTerston*, «scopritori di tesori»). Venne cosí alla luce, oltre a letteratura religiosa e storica di mediocre valore (come per esempio la biografia di Padmasambhava), anche il *tantra* apocrifo (*rGyud-'bum*), la cui autorità non è riconosciuta dalle altre scuole. Se la scoperta di questi « tesori » permise a molti eretici di contrabbandare testi non autentici, i *gTer-ma* comprendono anche molti frammenti storici originali.

Storia annalistica

Lo studio della letteratura storica è uno dei compiti piú appassionanti per chi si dedica alla letteratura tibetana. Gli indiani, in altri campi modelli ammiratissimi, per la loro concezione ciclica non potevano annettere importanza agli avvenimenti storici; i tibetani, allontanandosi questa volta dal pensiero dei loro maestri, si mostrarono per disposizione naturale piú vicini ai cinesi e considerarono con interesse costante il corso della storia, sforzandosi di fissarne i fatti con spirito oggettivo e con rispetto cronologico. Controversie « scientifiche » intorno a quesiti storici, svolte spesso con polemica appassionata, sono frequenti nella letteratura indigena.

I piú antichi documenti della storiografia tibetana sono stati conservati in un frammento di annali, ritrovato in una biblioteca murata nella città di Tun-huang, in un'oasi della Cina occidentale. Trattano l'epoca compresa tra il 650 e il 747; secondo testi tibetani, furono redatti durante il regno di Ral-pa-chan (817-836); lo stile è oggettivo e asciutto, secondo i modelli cinesi, e non v'è traccia d'influssi di monaci buddisti. Registrano gli avvenimenti del grande regno tibetano: conquiste territoriali, perdite, successioni al trono, cerimonie funebri, matrimoni e nascite nella casa reale, affari di famiglie dell'alta nobiltà, nomi di ministri e di generali; non dimenticano neppure di comunicare per ogni anno il luogo del soggiorno invernale ed estivo del re. Sono

opera di annalisti ingaggiati dallo stato (*yiṇ-tshaṇ-pa*), che accompagnavano gli eserciti tibetani in guerra.

A Tun-huang si ritrovò anche una cronaca dedicata alla storia dei re piú antichi e dei loro mitici predecessori. Manca anche qui l'influsso buddista (che nelle epigrafi del tempo si fa già sentire), mentre è evidente l'influsso dell'antica religione Bon e dei canti folcloristici originari.

I tibetani tradussero in tempi antichi tutta una serie di compendi storici da opere cinesi del periodo T'ang (VII-X secolo), che corrisponde all'epoca del gran regno tibetano: gli *Annali cinesi* (*rGya'i yig-tshaṇ*), noti solo da citazioni in opere storiche posteriori, come gli *Annali blu* (*Deb-t'er sṇon-po*). Queste traduzioni offrono un'ulteriore prova dell'interesse dei tibetani per la storia.

Genesi della coscienza nazionale

Al crollo della monarchia unitaria seguí un'epoca sfavorevole a un ulteriore sviluppo della storiografia: l'epoca di Atīśa e di Rin-chen bzaṇ-po (verso il 1000), troppo presa dalla soluzione di altri problemi, quali la stabilizzazione del buddismo. Ma l'epoca successiva alla fine del dominio mongolo (che portò con sé anche la fine del potere del rappresentante dei mongoli, il gran lama di Sa-skya) segnò una vera rinascita della storia. In questo periodo il governatore di P'ag-mo-gru-pa, Byaṇ-ch'ub rgyal-mtshan (morto nel 1302), uní sotto il suo scettro tutto il Tibet centrale e, come « reggente » (*sde-srid*), si sentí il restauratore dell'ideale del gran regno.

Nello stesso tempo la letteratura mosse i primi passi, gli studi storici acquistarono importanza e si cercarono gli antichi documenti, prove dello splendore degli antichi regni di Yar-kluṇs e di Lha-sa, atti a risvegliare l'orgoglio di quei tempi gloriosi in cui gli eserciti tibetani sconfissero e annientarono i cinesi. Non è semplice curiosità per il passato: si risveglia la coscienza di una nazione, che si rivela nell'affettuosa ricerca di cronache remote e persino nella creazione di falsi. Il re Byaṇ-ch'ub rgyal-mtshan concesse la sua protezione allo « scopritore di tesori » O-rgyan gliṇ-pa, che ritrovò e pubblicò la biografia di Padmasambhava e le *Cinque sezioni di cronache* (*bKa-thaṇ sde lṇa*), oltre a numerosi frammenti antichi risalenti all'epoca dei grandi re.

Nel frattempo la fede buddista era entrata a far parte in modo definitivo del patrimonio culturale del Tibet, e le nuove cronache, *Genealogia dei re* (*rGyal-rabs*) e *Storia del buddismo* (*C'os-'byuṇ*), posero in primo piano gli avvenimenti religiosi, soprattutto nella storia dell'epoca piú antica. Non ritroviamo piú annali composti con sobria oggettività ma racconti prolissi, abbelliti da molte leggende, miracoli e particolari romanzeschi. La *Storia del buddismo* di Bu-ston, composta nel 1347, e gli *Annali blu*, del 1476, non sono i piú antichi scritti storici di questo tempo, ma sono i piú antichi pervenutici. L'opera di Bu-ston è suddivisa in tre parti: la prima è un breve compendio della letteratura canonica buddista, la seconda un vera storia del buddismo in India e nel Tibet, la terza un catalogo della letteratura canonica. Bu-ston portò a compimento, con decisioni che mostrano

l'autorità di cui godette, il riordino delle enciclopedie buddiste *Kanjur* (*Traduzione delle parole del Buddha*) e *Tanjur* (*Traduzione dei commentari*).

Dei quindici libri degli *Annali blu*, il primo tratta la genealogia della famiglia del Buddha dall'origine dei tempi e la storia dei regnanti tibetani, cinesi e mongoli, ponendo in luce in modo particolare i loro rapporti con la religione buddista; il secondo libro narra la reintroduzione del buddismo intorno al 1000; tutti gli altri sono dedicati alla genealogia di monaci tibetani delle diverse sette e scuole.

Le opere storiche posteriori non si distaccano da questo schema: l'interesse per la religione riduce la partecipazione agli avvenimenti politici: questo vale per la *Genealogia dei re, uno specchio luminoso* (*rGyal-rabs gsal-bai me-lon*), scritta nel 1508, e vale anche per la *Storia del buddismo in India* (1608) di Tāranātha. La *Cronaca* del quinto Dalai Lama (1617-1682) merita un interesse particolare per lo stile: conosceva assai bene i testi poetici e le figure stilizzate indiane, e compose anche un commento allo *Specchio dell'arte poetica* di Dandin.

Accanto alla storiografia c'è la biografia: modello canonico per opere biografiche è il *rNam-t'ar* (*Storia della salvezza*). Si tratta di vite di santi, composte nello stile buddista dei *jātaka*. Descrivono prolissamente il periodo prenatale dell'eroe, la nascita, gli insegnamenti ricevuti, il periodo trascorso insegnando a altri sacerdoti, i miracoli, la morte e l'influenza esercitata della sua personalità. Le due biografie dedicate all'asceta Mi-la ras-pa (1040-1123) sono eccezioni: il *mGur-'bum* riporta canti originali dei monaci, presentati con umorismo e senso della natura; il racconto è molto vivo e mostra spesso tratti realistici.

Talora si ritrovano particolari storici nei *dKar-c'ag* (guide per pellegrini in viaggio verso le città sante); anche qui l'elemento edificante supera di molto quello realistico.

Fino all'occupazione dei cinesi (1951), la letteratura tibetana era rimasta ermeticamente chiusa in sé, senza mostrare interesse per la cultura europea, e vi mancavano le tendenze innovatrici che spuntavano qua e là in India.

Letteratura e vita stagnavano ancora negli stessi modelli indicati da Tson-k'a-pa. Alla fantasia erano riservate ben poche possibilità; solo la religione impregnava di sé tutti i generi letterari, incanalandoli in senso strettamente « scolastico ».

Per questo la frattura con la tradizione è, per la cultura tibetana, una frattura radicale. E non si può prevedere il futuro, né tanto meno rispondere con esattezza anche solo approssimativa al quesito se i tibetani potranno salvare almeno parte della loro cultura tradizionale, fino a quando non si assicurerà la sopravvivenza della nazione tibetana.

Helmut Hoffmann

LETTERATURA TANGUTA

Verso la metà del XIX secolo, alcuni studiosi scoprirono per puro caso sulla porta di Chü-yung, al passo di Nan-k'ou (nord-ovest di Pechino), un'epigrafe risalente al 1345 e compilata in sei lingue, di cui una sconosciuta. Il sinologo inglese A. Wylie dichiarò, d'accordo con archeologi cinesi, che si trattava di scrittura giürcet, mentre lo studioso francese P. Gabriel Devéria ritenne che i segni misteriosi facessero parte della scrittura tanguta. Documenti ritrovati in seguito (importante, nel 1904, la scoperta della stele bilingue del tempio Ta-yüan-ssü) confermarono quest'ultima ipotesi. Già prima che Devéria avesse reso noti i risultati delle sue ricerche, il medico inglese S. W. Bushell aveva studiato alcune monete, sulle quali erano coniati ideogrammi cinesi e altri segni, che attribuí alla scrittura hsi-hsia e riuscí, con l'aiuto del cinese, a decifrarne una quarantina, per lo piú numeri. I contributi di questi e di altri valorosi tangutologi, quali M. G. Morisse e E. Chavannes, non riuscirono a sciogliere molti dubbi, e sono tuttora poco chiare le idee sulla sua struttura grammaticale e fonetica, soprattutto per la carenza quantitativa e qualitativa del materiale da esaminare.

Il regno Hsi-Hsia

Occorre, in primo luogo, dire chi sono i tanguti di cui gli studiosi occidentali non sapevano nulla all'epoca delle prime scoperte.

Le prime notizie sicure risalgono al V secolo d.C.: i tang-hsiang ricordati negli annali cinesi, affini ai tibetani per lingua e per razza, furono popoli seminomadi e ladri di bestiame assai temuti; vissero nelle regioni di confine cino-tibetane a est e a sud del Kuku Nor e a nord-ovest del Ssŭ-ch'uan. All'inizio del VII secolo i t'u-fan, impadronitisi del Tibet, costrinsero i tanguti ad abbandonare il loro territorio: le tribú migrarono verso nord-est, nello Shênhsi, fino al gomito dello Huang-ho nel deserto di Ordos, e si sottomisero alla dinastia T'ang (618-922), ottenendo un ruolo di rilievo nella politica dell'epoca, grazie all'elasticità della loro diplomazia e all'accortezza con cui sfruttarono le tensioni sempre vive tra la successiva dinastia Sung (960-1279) e i kitai, di razza mongola, che avevano creato al nord lo stato di Liao (907-1211). Gli imperatori cinesi colmarono di doni, titoli onorifici e posti di alto prestigio la famiglia T'o-pa, di origine

turca, che governava i popoli tanguti, ma non riuscirono a riconquistare le loro posizioni nel Liao. Nel 960 i kitai nominarono re di Hsia il principe regnante tanguto che aveva sposato una principessa dei Liao.

Lo stato poteva ormai espandersi in direzione ovest e nord cosí che, al tempo del suo massimo splendore, i confini furono a ovest il Kuku Nor, a nord l'Etsin Gol, a est il Huang-ho e a sud il Ssŭ-ch'uan. Nel 1034 il re Li Yüan-hao ruppe i legami di vassallaggio che lo legavano alla dinastia Sung e nel 1038 si autonominò imperatore di Ta-Hsia (Grande Hsia, 1038-1227), nota come Hsi-Hsia (Hsia occidentale). Il nuovo stato trasse tutta la sua importanza politica dalla posizione strategica: la sua esistenza era chiaramente condizionata dalla durata del contrasto tra Sung e Liao, ai quali non sopravvisse a lungo. Nel 1125 i tungusi giürcet, irrompendo nel nord della Cina, distrussero i Liao, e i tanguti privati di gran parte del proprio territorio decaddero. La fine sopraggiunse però solo nel 1227 con la spedizione punitiva di Ğenğis Khān, a cui i tanguti avevano giurato fedeltà nel 1209, senza rispettare tutti i doveri del vassallo. I mongoli sterminarono o resero schiave le tribú ribelli, rasero al suolo città e villaggi e le rovine furono lentamente sepolte dalla sabbia del deserto.

Meriti culturali

Il regno Hsi-Hsia raggiunse una cultura raffinata. L'influsso della Cina incoraggiò i tanguti, pastori ignoranti e illetterati, a sviluppare innate doti politiche e amministrative. Li Yüan-hao, uno dei re piú energici e attivi, organizzò una gerarchia burocratica e risvegliò l'interesse per la scienza e le arti. Alcuni documenti attestano l'esistenza di una accademia tanguta già nel 1145. Il re radunò nella capitale Hsing-ch'ing, oggi Ning-hsia-su, studiosi cinesi, e piú tardi, sempre in maggior numero, dotti tanguti, che dietro le sue direttive lavorarono per innalzare il livello culturale della popolazione, miscuglio di razze con elementi tanguti, cinesi, tibetani e altri. La dottrina confuciana avrebbe plasmato i funzionari necessari allo stato, mentre il buddismo, prediletto dai re e dichiarato religione ufficiale, avrebbe guidato l'educazione spirituale di tutto il popolo.

Il piú significativo apporto della civiltà tanguta fu l'invenzione della scrittura nazionale, cui lo stesso re prese parte: era il necessario presupposto di qualsiasi attività letteraria e del programma culturale ed educativo del re.

Lavorando alla creazione di un sistema ideografico autonomo, egli si lasciò in parte guidare da considerazioni di carattere nazionalistico, ben felice di poter concretamente dimostrare l'indipendenza di Hsi-Hsia di fronte all'impero cinese.

La scrittura cosí sviluppata rifletteva il modello cinese e kitai (di derivazione cinese) in elementi sia formali che strutturali. Testi a noi pervenuti attribuiscono il merito dell'invenzione al « maestro Iri », che tutta la nazione rispettava e che, probabilmente, si identifica con lo Yeh-li Jên-jung della storiografia cinese.

Recenti scoperte

Dopo la distruzione del potente regno di Hsi-Hsia a opera degli eserciti di Ğenğis Khān, tutti i documenti della scrittura e della lingua tanguta sembravano destinati alla dispersione. In realtà, nuove scoperte seguirono alle prime casuali. L'esploratore russo P. K. Kozlov, che tra il 1907 e il 1909 guidò una spedizione organizzata dalla Società geografica imperiale di Pietroburgo, in uno stūpa (si trattava forse delle rovine di un monastero buddista della città mongola di Khara Khoto) che sorgeva nella steppa, presso l'Etsin Gol, ritrovò una ricchissima biblioteca con migliaia di opere cinesi e tangute, numerosi rotoli, stampe su legno, quaderni e fogli isolati, i quali permisero di gettare un primo sguardo sulla monumentale letteratura hsi-hsia. L'archeologo Aurel Stein (1914) e Sven Hedin (1927), che attraversarono tutta l'Asia, portarono in Occidente altri testi.

Il materiale ritrovato da Kozlov fu affidato, per essere esaminato e catalogato, al Museo asiatico dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo, e il sinologo A. Ivanov e, piú tardi, N. A. Nevskij, suo allievo (1892-1938), acquistarono grandi meriti nell'ordinamento e nello studio di questi documenti. Il Nevskij fu un pioniere della tangutologia e, se oggi possiamo individuare almeno i contorni di questa letteratura nonostante l'incompletezza e la frammentarietà dei testi, è proprio per il lavoro svolto da lui e proseguito dai cinesi Lo Chên-yü, Lo Fu-ch'ang, Lo Fu-ch'êng e Wang Ching-ju. Vittima dello stalinismo, solo di recente Nevskij è stato riabilitato; la pubblicazione della sua *Filologia tanguta*, frutto di una vita dedicata allo studio, risale a pochi anni fa e fu curata dall'Accademia delle scienze di Leningrado. Il valore di quest'opera è immenso, anche perché l'Accademia non permette agli studiosi occidentali di attingere direttamente ai testi originali della collezione Kozlov.

Traduzioni

Data la vicinanza geografica alla Cina con la sua raffinata cultura, non meraviglia che la maggior parte degli scritti tanguti, giunti fino a noi, consista in traduzioni di opere cinesi d'argomento religioso e profano. Innanzi tutto, però, va ricordata la versione del *Tripiṭaka*, della cui edizione completa (3620 libri) restano solo pochi frammenti. Un altro gruppo di testi comprende traduzioni dal tibetano, e vi compaiono anche numerose opere minori del tantrismo. I re hsi-hsia accolsero con fede fervente la dottrina buddista e favorirono le fiorenti comunità monastiche facendo riprodurre in stampa e a mano gli scritti sacri del canone. Il manoscritto del sutra *Saddharmapuṇḍarīka*, il testo piú importante della « Chiesa » cinese settentrionale, testimonia il senso religioso dei tanguti. Questo mirabile lavoro è purtroppo frammentario: gli ideogrammi hsi-hsia, tracciati con perfezione calligrafica, spiccano in oro sulla pesante carta blu scuro. Trattati minori, semplici stampe in legno, destinate all'edificazione e all'istruzione religiosa del popolo, dovevano essere diffusi a migliaia. Monaci tanguti composero, su modelli tibetani, trattati mistici e contemplativi, come la *Raccolta della saggezza* (1188), scritta dal religioso Pao Yüan, an-

tologia di prediche morali, presentate in uno stile facile e mosso: l'introduzione dei versi doveva alleggerire le pagine in prosa. Con dure parole l'autore denuncia le conseguenze dell'ubriachezza, della libidine e della scostumatezza femminile, che già Marco Polo aveva definito sfrenata.

La forte impronta buddista non spinse i tanguti all'intolleranza religiosa: la raccolta Kozlov contiene anche numerose traduzioni di scritti taoisti; alcune sono apocrife (*Note sull'alture del perdono di Confucio* e altre) e contengono violente critiche al confucianesimo.

I documenti ritrovati trattano per lo piú argomenti profani. Ci sono giunti numerosi testi di classici confuciani, tra gli altri un'edizione critica del *Lun-yü* (*Discussioni e conversazioni*, noti come *Dialoghi di Confucio*), probabilmente stampata per iniziativa del ministro e studioso Pa Tao-chung. Degni di nota sono anche un'edizione commentata del *Mêng Tzŭ* (il libro di Mencio), testi di strategia, romanzi storici, e scritti morali come la *Raccolta di nuovi racconti sull'amore coniugale e sul rispetto filiale*, compilazione di racconti tratti dalle storie ufficiali delle dinastie cinesi e dedicati a figli timorati e a donne virtuose. I testi di Khara Khoto sono molto interessanti per la storia delle religioni e fanno luce sulle credenze popolari tangute, poco influenzate dal buddismo e di cui la storiografia cinese accenna appena. Nel regno Hsi-Hsia grande importanza ebbero auspici e oracoli: Pao Tao-chung pubblicò un *Oracolo per predire il futuro secondo lo I Ching* (il cinese *Libro delle mutazioni*). Altri testi, in parte manoscritti, cercavano di soddisfare l'umano desiderio di conoscere il futuro: restano un'introduzione alla fisiognomica e una serie di calcoli astronomici, inserite da Gule Mao-Ts'ai nella sua *Raccolta dei misteri dei cinque pianeti* (1183).

Anche nella medicina e nelle scienze naturali i tanguti furono docili allievi dei cinesi: tradussero classiche opere della farmacopea (*Pên-ch'ao Kang-mu* di Li Shih-chên), della medicina interna e dell'agopuntura. Eccellenti allevatori di bestiame, dedicarono molta attenzione alla veterinaria: alcuni testi trattano dell'allevamento dei cavalli.

Si potrà dire ben poco sull'amministrazione e la giurisprudenza dei tanguti, finché non si decifreranno le raccolte di leggi, quali il *Codice di leggi, completamente rivedute, dell'epoca della Fioritura Celeste* (1149-1171), in venti volumi quasi interamente conservati, e il manoscritto delle *Nuove leggi dell'anno della Scimmia dell'epoca Kuan-ting* (1213). Il primo dei due codici è il risultato dell'opera di una commissione di esperti, che hanno adattato alle esigenze particolari della società tanguta le grandi raccolte di leggi della dinastia Sung.

Opere originali

Esistono anche opere letterarie autonome, indipendenti da modelli cinesi o tibetani. Importanti, fra quelle pervenuteci, due opere in prosa col medesimo titolo, *Raccolta degli esempi di coraggio*; una è destinata all'educazione dei membri della casa reale e dei giovani nobili nello spirito del governante ideale confuciano, l'altra tratta del comportamento virtuoso e delle azioni esemplari dell'uomo giusto (*chiin-tzŭ*):

Non permette che il suo cuore si turbi per molti desideri,
il pensiero del profitto non lo porta all'errore.
Adulazione e discorsi di lode non mutano il suo pensiero;
stizzito, non si adira.
...Il desiderio del suo cuore è saldo e permanente,
perciò si dice che è puro come l'acqua.
Tutto questo plasma l'uomo giusto...

(secondo Nevskij)

L'enciclopedia *Il mare delle figure*, usata nell'insegnamento accademico, presenta, in cinque volumi suddivisi in quindici sezioni, tutto lo scibile di quel tempo: le singole voci sono ampiamente commentate con numerose citazioni di testi tanguti e cinesi. Due studi di lessicografia, il *Dizionario degli omofoni* (1132) e le *Categorie miste del mare delle forme*, per struttura e contenuto denotano la perfezione di questo ramo della scienza. Gule Mao-ts'ai compose nel 1190 un dizionario tanguto-cinese, *Perle sul palmo della mano* (*Chang-chung Chu*), attribuendogli un significato particolare (da lui stesso rivelato nella prefazione bilingue) di sussidio tecnico, per una migliore comprensione tra Hsi-Hsia e Cina. Strutturato secondo categorie verbali, è provvisto di equivalenti fonetici, preziosi per approfondire la comprensione del tanguto, in particolare della sintassi e del tipo linguistico.

Tuttavia, l'immagine piú fedele di questo popolo è rispecchiata dalla poesia, anche se vi si avvertono chiaramente influssi tibetani e cinesi.

Purtroppo l'esiguo numero dei testi conservati, o, per meglio dire, accessibili, non facilita la soluzione di molti problemi: non siamo ancora in grado di dire molto sulle forme poetiche e sulla prosodia tangute. Non è chiaro se sia stata usata anche la rima finale (come in Cina) o solo un metro quantitativo. Il materiale a disposizione fa pensare che le composizioni siano state spesso suddivise in strofe, a loro volta composte da versi penta o eptasillabici, anche se abbiamo versi con differente numero di sillabe e di cui non è stato possibile definire la struttura metrica: palese, invece, la tendenza al parallelismo, applicato rigidamente nei cosiddetti «proverbi» e nelle odi cortigiane.

I proverbi, nella forma e nel contenuto, sono simili ai nostri e si articolano in strofe di due versi di uguale lunghezza; il numero delle sillabe varia da tre a diciotto. Rappresentano l'essenza della saggezza dei tanguti, rivelandone il carattere con una incisività che nessun altro documento raggiunge. Nell'enciclopedia *Il mare delle figure* ritroviamo un gran numero di queste massime che, per la forma piana e per il contenuto istruttivo, hanno certamente goduto il favore popolare. Una raccolta del dotto Liang Tê-yang, pronta nel 1176, fu pubblicata postuma, con alcune aggiunte, nel 1187.

Con tutti i suoi sforzi, la formica
non sarà mai simile al leone, il re (degli animali).
Per quanto la mosca si faccia bella,
non sarà mai come l'uccello dalle ali d'oro.
Non puoi mutare il destino di morte con il ferro,
non puoi raggiungere correndo il veloce ritmo della vita.
Dietro il bene è in agguato il male,
dietro il bello si nasconde il brutto.

(secondo Nevskij)

Le pagliuzze d'oro sul palmo della mano, composte sul modello della cinese *Poesia dei mille segni* (*Ch'ien-tzŭ wên*), richiamano, per il loro carattere dialettale, le « massime »: composizioni in versi pentasillabici, scritte con mille ideogrammi, mai ripetuti, furono il testo degli scolari, che su di esse imparavano a scrivere.

L'altra forma poetica, di cui restano tracce, è l'ode cortigiana, che narra le gloriose vicende degli antenati della casa regnante tanguta e del principe al governo in una lingua raffinata, ricca di immagini e di allusioni storico-letterarie, nate per lo piú dall'ideologia confuciana o dal fantastico mondo buddista, o loda i meriti degli uomini di stato piú celebri, o enumera le conquiste scientifiche di illustri studiosi: alcune sono state annotate a mano sul retro di pagine a stampa. Per comprendere il carattere di questa poesia, basta leggere le lodi del « maestro Iri », composte da un poeta anonimo, che intendeva cosí celebrare l'invenzione della scrittura, origine di tutta la cultura, con entusiastico orgoglio per la nazione tanguta:

Il tibetano, il cinese e il « mi » (tanguto), avevano tutti un'unica madre:
la differenza delle lingue decise la separazione dei paesi.
Nel lontano Occidente sta l'alto paese tibetano,
e in questo paese vi sono ideogrammi tibetani.
Nella lontana pianura orientale giace la regione cinese,
e in questa regione vi sono ideogrammi cinesi.
Ognuno possiede una lingua e l'ama:
sia l'uno che l'altro ha rispetto per la propria lingua.
Da noi però, nel nostro paese, abbiamo il grande « maestro Iri »...
Nel cielo è sorta la costellazione delle scritture, in Oriente è sorto lui,
e portando con sé la scrittura, ha illuminato l'Occidente.
Riuní tremilasettecento studenti intorno a sé e li istruí.
In tutte le regioni del paese non troverai nessun villaggio,
in cui essi non abbiano recato il mare delle scienze.
Sotto l'alto cielo da noi si leggono ora libri nostri,
si studia il nostro cerimoniale.
Non abbiamo fatto guerra al Tibet,
eppure i tibetani si sono inchinati a noi.
Sulla terra ferma decidiamo, da soli, la nostra vita
e regoliamo l'ordine dello stato.
Non ci siamo sottomessi alla Cina,
ed ecco, la Cina si inchina a noi.
E ancor piú: ininterrottamente si sono
succeduti gli antenati dei nostri imperatori,
senza interruzione prosegue la serie dei dotti di famiglia tanguta.
Negli uffici, sottoposti ai direttori,
quasi tutti gli impiegati fanno parte del popolo tanguto.
Pensate a tutto questo ora, e se non è solo merito
del « maestro », dite, di chi lo è?

(secondo Nevskij)

Otto Karow

LETTERATURA BIRMANA

La letteratura birmana, una delle piú antiche dell'Asia sud-orientale, è tuttora quasi sconosciuta e i critici devono spesso accontentarsi di congetture, perché, eccettuati i primissimi documenti, la sua storia attende ancora uno studioso.

Paese, lingua, storia

Il paese è circondato a ovest, est e nord da catene montuose, scoscese e impervie, che segnano il confine con India, Tibet e Cina, e a sud tocca l'oceano Indiano. La posizione geografica conferisce al paese un carattere decisamente insulare, che impone limiti ben precisi al commercio, ai contatti culturali e alla penetrazione delle civiltà vicine, anche perché i centri politici della Birmania sorgevano nella fertile pianura alluvionale, bagnata dai grandi fiumi e molto distante dalle regioni di confine.

Le popolazioni birmane abbandonarono nell'VIII secolo (inizio della storia documentata) la Cina meridionale e, prigionieri della « spinta verso il sud », migrarono, vagando lungo il corso dei fiumi, finché raggiunsero la Birmania settentrionale, stabilendovisi. La loro lingua è tonale, a elementi monosillabici immutabili, e fa parte del gruppo tibeto-birmano, sintatticamente molto diverso dal cinese e dalle vicine lingue thai.

Il re Anôratha (1044-1077) riunì le tribú birmane sotto il suo scettro, fondando nel 1044 il primo impero, con capitale Pagan, villaggio sull'Irawadi, e riuscí ad annettersi la Birmania meridionale, conquistando il regno fondato dai pyu, emigrati in epoca prebirmana dalla Cina centrale e meridionale: i vinti furono gradualmente assorbiti dal resto della popolazione. Anôratha, accettando il consiglio di un missionario buddista, elevò il buddismo meridionale a religione ufficiale, vietando gli altri culti che, tuttavia, furono sempre tollerati dalla dinastia Pagan (l'animismo, religione primitiva del paese, il tantrismo, coniato sul buddismo settentrionale, e l'adorazione di divinità induiste). La storiografia posteriore si è compiaciuta di insistere sul sottofondo religioso della conquista di Thatön (1057), capitale del potente regno môn, stabilitosi dal III secolo nella Birmania sud-occidentale, e città del Suvaṇṇabhūmi dei commentari pāli; Anôratha si sarebbe deciso alla

guerra, dopo che il re môn si rifiutò di cedergli un testo originale del *Tripiṭaka*: versione dei fatti che desta sospetti ben giustificati sull'autenticità, tanto piú che non trova conferma in nessuna fonte dell'epoca. Indiscutibile resta solo che, dopo la distruzione del regno môn, cortigiani, clero buddista, artisti e studiosi, che componevano opere in pāli, furono condotti da Thatōn a Pagan, che divenne la nuova capitale della vita culturale e religiosa.

I documenti piú antichi della letteratura birmana (V-VI secolo) risalgono ai pyu, che avevano fondato uno stato nella regione meridionale; sono andati perduti molti testi, scritti su foglie di palma: il materiale era già di per sé fragile, ma piú dannoso gli fu il clima umido dei monsoni tropicali. Scavi archeologici effettuati sul luogo dell'antica capitale Śrīkṣetra (nelle vicinanze della moderna Hmôza) portarono alla luce numerosi frammenti di iscrizioni su pietra, tavole votive, reliquiari bilingui e persino un libro con venti fogli d'oro, che somiglia ai manoscritti indiani su foglie di palma. I testi sono in lingua pāli, idioma sacro del buddismo meridionale; gli scritti bilingui usano il pāli e il pyu. La scrittura deriva direttamente da modelli dell'India meridionale.

Quasi tutti i documenti di questo periodo comprendono riassunti di noti testi del canone pāli, e provano in modo concreto i rapporti tra la cultura indiana e quella birmana, testimoniando anche il profondo influsso della religione indiana sulla formazione della raffinatissima cultura pyu. Le vie che il buddismo hīnayāna percorse per arrivare al popolo pyu furono numerose: soprattutto i commercianti e i missionari.

Della letteratura piú antica sopravvivono alcune epigrafi, poiché gli altri documenti letterari risalgono al XV secolo. È noto, però, che ebbe carattere prevalentemente religioso e che i suoi inizi risalgono alla fondazione della dinastia Pagan (1044-1287). Il piú antico testo in lingua birmana è l'epigrafe di Myazedi (1113), fonte storica di valore inestimabile, composta in quattro lingue: birmana, pāli, pyu e môn; per la comprensione del pyu questa iscrizione ha avuto l'importanza della stele di Rosetta per l'egiziano. La versione pāli (in versi) rivela legami con certe forme convenzionali confermando la magistrale padronanza che i letterati birmani ebbero di questa lingua. La versione birmana è invece un saggio di prosa concisa e mostra la difficile lotta per attingere l'espressione letteraria; il tono semplice si adatta alla serietà della dedica, il lessico è ancora limitato, l'ortografia poco uniforme. Gli autori di questa e di altre iscrizioni sono membri della casa reale, dignitari di corte, sacerdoti, laici entrati in comunità conventuali e studiosi môn. Le loro opere restarono sempre anonime e vi manca ogni riferimento alla persona dello scrittore; motivi e passioni personali o una piú intima partecipazione sono esclusi dall'enorme interesse per il contenuto tecnico dei testi. Raramente (ma allora con la massima evidenza) si sente un'eco dei devoti buddisti sinceramente desiderosi di liberarsi dalle tentazioni della terra.

La sede del governo è l'unico centro di vita religiosa e spirituale; il re protegge la religione, favorisce le arti e le scienze. Istruzione significa conoscenza della lingua pāli e studio della letteratura: clero e nobiltà cortigiana, latori della cultura del tempo, vi si dedicano con paziente diligenza; la massa analfabeta, rigidamente divisa dall'*élite*, è trascurata e trascorre un'esistenza modesta fuori delle mura cittadine. Solo alla fine del XVIII secolo, il poeta cortigiano si dedicherà qualche volta ai contadini, cantandone il lavoro, le sofferenze e le gioie, in composizioni bucoliche simili alle egloghe pastorali europee.

Con l'invasione mongola, guidata dalla dinastia Yüan, il regno di Pagan crollò e il potere passò nelle mani dei principi shan (popolazioni montanare nord-occidentali, affini ai thai): ne divenne capitale la piccola città di Ava, che sorse sul luogo dell'odierna Mandalai. Il periodo Ava (1364-1555), politicamente molto irrequieto, favorí la maturazione della coscienza nazionale e assicurò alla lingua birmana un ben preciso impiego letterario, accanto al pāli, che mantenne il suo posto nella religione e negli studi.

Per ammorbidire la rigidezza della prosa, vi si vollero intercalare composizioni poetiche, specialmente «canti di lode» per la carità e la pietà di membri della famiglia reale o «profezie» del favore degli dei o di maledizioni. Gli sforzi dei letterati si concentrarono sulle possibilità della rima; alla poesia non erano aperti tutti i campi che si potevano affrontare nella narrativa. Gli esperimenti dei dotti, che tentarono di inquadrare la poesia birmana nella prosodia indiana, erano destinati a fallire, soprattutto a causa delle diversità strutturali tra le due lingue; gli autori si dedicarono alla creazione di una metrica nuova e complicatissima, che soddisfece le necessità della lingua madre attuando schemi metrici originali: la prova migliore delle infinite possibilità espressive è nelle cinquanta e piú forme poetiche, la cui origine non è ancora chiara in tutti i particolari.

Il buddismo proibisce ai fedeli di interessarsi ad una poesia che sia fine a sé stessa, ritenendola occupazione mondana e dannosa per la salute dell'anima, ma finisce col fare alcune concessioni alla poesia religiosa. Logico, quindi, il grande influsso che i monaci birmani hanno continuato a esercitare sullo sviluppo della poesia. Nei *pyo*, poesie didattiche, che formano un genere a sé, sono narrate le esperienze prenatali del Buddha, tratte per lo piú dai racconti *jātaka*. L'ascoltatore rivive con il Buddha il miracolo dell'incarnazione in uomo o in animale, si identifica con il suo destino e la sua purificazione. La poesia didattica diventa uno dei mezzi preferiti della vastissima letteratura religiosa, e raggiunge il suo vertice nelle *Dieci perfezioni* (*Paramidōgan*, 1491) e nella *Preghiera per la comunità buddista* (*Sutaunggan*, 1495), composte dal sacerdote Shin Thila-wuntha, e nelle opere del suo contemporaneo e rivale Shin Rattathara.

Generi poetici

Alla poesia didattica si aggiunse un genere nuovo, la ballata storica (*egyin*), che intende mantenere vivo il ricordo dei gloriosi fatti d'arme dei re (evidente l'analogia con la poesia eroica medioevale dell'Occidente). Dapprima gli *egyin* dovevano servire per le lezioni di storia ai fanciulli della casa reale, ma i poeti di corte se ne servirono, soprattutto durante il periodo Taungu (1531-1752), per esaltare in forma ampollosa e sovraccarica i principi al governo, sperando di ottenerne, o di conservarne, il favore.

La poesia birmana comprende anche i *mogun* (canti di lode) e gli

yadu (canti sulla natura e sull'amore): due generi che, attraverso i secoli, non hanno perso nulla dell'antico fascino. *Mogun* significò dapprima «archivio, annotazione ufficiale»; nel periodo Ava, che per la letteratura fu l'epoca del rinascimento, la parola ricevette un contenuto nuovo e divenne l'ode in cui gli autori intessevano panegirici sui temi piú diversi: costruzione di conventi e di santuari buddisti, virtú del Buddha, opere di bramini meritevoli, incoronazione di un re o sue campagne di guerra, arrivo di inviati stranieri, cattura dell'elefante bianco. Gli autori di *mogun* intrecciavano abilmente l'argomento, da cui traevano ispirazione, con manifestazioni d'omaggio per il re al potere.

Lo *yadu* è sorto invece da un rapporto particolare del fedele birmano con la natura: camminando nelle risaie della pianura fluviale o attraverso la giungla irta di pericoli, avverte che il paesaggio che lo circonda, mutandosi secondo le stagioni, è il simbolo stesso dell'esistenza; i poeti sanno trasfigurare in quadri teneri e romantici questa natura che tutto accoglie e tutto comprende. L'addio alla patria e all'ambiente familiare, il doloroso distacco dalla moglie o dall'amata sono nello *yadu* magnificamente espressi. Nella lirica dell'infelice principe Natshin-naung, che amò senza essere riamato, e di Nawade, un poeta soldato con molte doti e molti interessi, questi motivi compaiono con profondità e commozione difficilmente uguagliabili. La poesia seppe persino convertire un tiranno: il re Narapatisithu (1172-1210), dopo averne letto i versi d'addio, pianse la morte del ministro Anantathuriya, che egli stesso aveva condannato; la principessa Laingteik-khaungtin riconquistò lo sposo infedele con versi colmi di dolore. In tempi di decadenza politica e di torbidi interni, molti cortigiani e poeti cercarono consolazione e sostegno nella creazione lirica.

Il teatro

Non esiste forse al mondo popolo piú appassionato al teatro del birmano. Sulla formazione della drammaturgia birmana non hanno avuto peso le grandi epopee indiane (*Rāmāyaṇa* e *Mahābhārata*), che hanno invece lasciato tracce visibili sulle letterature e sui rilievi dei templi di tutta l'Asia meridionale e dell'Indonesia. Il teatro birmano nacque dalla religione popolare: durante le feste annuali, piccoli gruppi di laici rappresentavano nei villaggi, nel corso delle processioni di carri, scene pantomimiche tratte dalla vita del Buddha. Il tono solenne e serio di questi *nibhatkhin* era interrotto dai lazzi di un personaggio comico (*lubyet*) (avveniva lo stesso nei misteri medioevali) il quale fungeva anche da impresario, e non temeva di mettere in ridicolo gli spettatori. Quando gli intervalli tra i singoli *nibhatkhin* erano colmati con la rappresentazione di drammi morali, dall'ispirazione pseudo-religiosa, con accompagnamento di danze, cori di spiriti e musica orchestrale, al *lubyet* si aggiungevano l'eroe e l'eroina della vicenda (entrambi di sangue reale) e qualche personaggio secondario. Gli insegnamenti del Buddha e la tradizione non permettevano che la recitazione fosse affidata a professionisti, e si sceglievano le attrici fra le sacerdotesse *nat*, socialmente disprezzate, che fungevano da mediatrici fra il mondo degli uomini e la sfera degli spiriti (*nat*). Le danze rituali, ricche di elementi drammatici, erano ispirate allo sciamanismo e culminavano nell'estasi. Le sacerdotesse rifiutavano le regole prescritte per il *nibhatkhin* e, piú tardi, nulla impedí un ampliamento degli intermezzi in drammi indipendenti, che non trattavano solo argomenti religiosi buddisti ma anche mitologici, leggendari e favolistici. Dopo la conquista del Siam e la distruzione della capitale Ayuth'ya (1767), compiuta dai re della dinastia Alaungpaya (1752-1885), il teatro birmano raggiunse la sua massima perfezione e accolse la versione siamese del *Rāmāyaṇa* e numerose regole e musiche; i piú grandi drammaturghi birmani (U Kyin U, U Pon Nya e altri) realizzarono, per il teatro di corte, le loro opere piú perfette.

La narrativa

La prosa non ebbe mai il valore letterario della poesia: i birmani ritenevano che solo alla lirica potessero adattarsi la serietà e la profondità della parola ispirata. Shin Thilawuntha, uno dei piú grandi lirici birmani, si sforzò di imprimere valore d'arte alla prosa, ma non trovò seguito, e il suo uso fu quasi sempre limitato al campo delle scienze naturali, dell'astrologia, della giurisprudenza e della storiografia.

Gli *egyin* rivelano i primi indizi di una coscienza storica, ma come fonti non hanno valore. Il *Māha Yazawingyi* ha invece maggiore importanza: si tratta di una cronaca dei re birmani che dai primordi della storia del paese giunge alla fine del XVII secolo. Non si può considerare quest'opera secondo il metro della moderna storiografia europea, poiché il birmano non possiede una concezione storica precisa e formulata con chiarezza occidentale. Spesso si devono rimuovere gli ornamenti leggendari, che si addensano con incredibile opulenza, e le sovrastrutture di leggende e miracoli, per giungere al vero nucleo degli avvenimenti storici. La *Cronaca del palazzo di vetro* (*Hman Nan Yazawin*), edizione riveduta e ampliata del *Māha Yazawingyi*, è considerato come il prototipo della piú bella prosa birmana e fu modello imitatissimo di tutta la storiografia posteriore.

I birmani hanno un talento innato per la narrativa, intesa in senso stretto, e principalmente per la recitazione orale. Fin dall'infanzia sentono leggende *jātaka*, ballate d'amore di principi e principesse, racconti, favole: inesauribile ricchezza della letteratura popolare, che ha arricchito la fantasia audace e libera dei cantastorie paesani, con particolari sempre nuovi, amorevolmente cercati senza curarsi troppo della linearità del racconto. Oggi, come secoli or sono, il pubblico si appassiona soprattutto alle numerose storie di spiriti: schietti e semplici, i birmani continuano a credere nel mondo dei *nat*, e ne sono dominati dall'infanzia alla morte. Gli spiriti si rivelano per lo piú benigni, ma sono sempre legati agli uomini dal karma inesorabile. Questi racconti sono pervasi di raffinato umorismo, generosa comprensione per le debolezze umane e vera saggezza di vita: paradiso e inferno, mondo degli spiriti e mondo degli uomini si fondono in un cosmo chiuso nello splendore del Buddha.

È strano che questa gioia di raccontare non abbia ispirato a nessun letterato importante novelle e romanzi. Solo piú tardi, con l'annessione della regione settentrionale all'India inglese, dopo le guerre del 1824-

1826 e del 1852, seguite nel 1886 dall'assoggettamento della parte meridionale, la letteratura birmana si è seriamente occupata di romanzi e novelle impostati su modelli occidentali. L'introduzione della stampa (nel Nord avvenne verso il 1870) favorí questo processo. Il ritardo è dovuto alla presa di posizione della «Chiesa» buddista nei confronti di tutta la letteratura: ogni rappresentazione romanzesca era disprezzata, perché impediva la salvezza dei singoli e, finché il clero poté imporre regole precise alla vita dei fedeli, la creazione spirituale non poté mai fiorire sulla base della libertà individuale. Per lo stesso motivo si considerava la storiografia un'inutile perdita di tempo e la si tollerava solo quando gli autori riuscivano a presentare, a principi e sudditi, un'immagine della caducità del mondo e della futilità di lusso e potenza: quasi tutti gli intellettuali erano monaci e il pāli, come lingua degli scritti sacri buddisti, non si adattava alla letteratura profana.

La letteratura moderna si è finalmente liberata dal giogo che ha gravato sul suo sviluppo per secoli; ma solo il futuro potrà mostrare se novelle e romanzi contemporanei, scritti nella lingua parlata e sviluppati secondo un acuto senso di critica sociale, riusciranno a infrangere il legame che li rende oggi quasi schiavi dei mezzi stilistici occidentali e se sapranno giungere alla perfezione delle opere classiche.

Otto Karow

LETTERATURA SIAMESE

La letteratura siamese non può competere per antichità con le letterature vicine: le tribú thai si sono spinte relativamente tardi nel Siam (Thailandia), abbandonando all'inizio dell'XI secolo la loro patria d'origine, situata nella regione a ovest e a est dello Yün-nan. La scrittura è opera di Rāma K'amheng, uno dei primi re, e si sviluppò solo alla fine del XIII secolo. Ci è giunta la pietra su cui il re fece stendere una vivace descrizione dei fatti della sua vita: si tratta non solo del piú antico documento della lingua siamese, ma anche di un'opera di valore letterario.

Da allora e fin quasi all'epoca nostra, la corte è stata il centro della vita culturale. I re delle dinastie Ayuth'ya (1350-1767) e Chakkri (dal 1785) amarono circondarsi di poeti e studiosi. Furono signori assoluti ma non dispotici e chiesero agli studiosi di celebrare guerre fortunate o altri episodi dell'epoca; spesso furono anche poeti di valore.

Purtroppo molte opere letterarie andarono perdute, perché il paese fu piú volte invaso e devastato; anche la capitale Ayuth'ya fu distrutta nel 1767. I testi tramandati denunciano, nel tema e nello spirito, le fonti buddiste: si tratta quasi sempre di poesie rivelatrici di un popolo ricco di fantasia, libero e sereno.

Rielaborazione di elementi stranieri

Il siamese appartiene alla famiglia cino-tibetana, ma forma, all'interno di questa, un solo gruppo con il cinese: è monosillabico e pluritonale, ma il gioco vocalico risulta piú ricco e piú armonioso che nel cinese. I forti influssi della vicina cultura indiana e dei libri canonici del buddismo hanno portato, nel corso del tempo, all'adozione di numerose parole sanscrite e pāli. I siamesi hanno cercato di assimilare questi elementi provenienti da lingue fondamentalmente diverse dalla propria, aggiungendo alle sillabe delle parole plurisillabiche e atone «toni» diversi secondo regole originali. Con altrettanta sensibilità artistica si sforzarono di mantenere il carattere originale della propria scrittura, modellata su quella cambogiana; il legame alla parola originale è piú evidente nello scritto che nella pronuncia. Il siamese ha tratto da queste parole di origine indiana, dal suono forte e particolarmente espressivo, una consistenza che contrasta armonicamente con la sua

tendenza all'impreciso e ai contorni sfumati. Con l'andare del tempo non si poté però evitare che la lingua assumesse un carattere dotto e che il popolo non la comprendesse piú. L'espressività di molti poeti fu negativamente influenzata dalla passione per vocaboli indiani che cercavano di plasmare come parole indigene.

Gravi e profonde conseguenze sorsero dall'assunzione della poetica sanscrita, complicata ed essenzialmente eterogenea. La poesia siamese ha conosciuto fin dai suoi inizi la rima e le ha conferito enorme importanza: la prosodia sanscrita non conosce la rima e si limita a prescrivere la quantità (lunga o breve) delle sillabe, il siamese è quasi privo di sillabe brevi. La prosodia siamese completò le regole imposte alla rima, introducendo leggi sulla distribuzione dei toni (conseguenza naturale dell'esistenza della rima). Cosí, con l'assunzione di elementi che richiedevano presupposti affatto inesistenti nella lingua siamese, si andò formando una prosodia incredibilmente complicata. Alcune forme, del resto bellissime, sono frutto individuale del genio siamese, ma la critica ha sempre considerato fatale per la poesia indigena l'assunzione della prosodia indiana. Senza dubbio, però, la sensibilità poetica ha tratto da questo incontro e da questo contrasto nuove possibilità e la forma poetica vi si è rafforzata e affinata.

Il buddismo

Il buddismo contribuí a formare le basi della letteratura; le tribú thai lo conobbero nella forma mahāyāna già prima dell'immigrazione nel Siam; piú tardi prevalse la forma hināyāna, intimamente collegata alla fede della casa reale. Non si avverte né profondità metafisica né partecipazione dolorosa; vi predomina l'aspetto morale ed edificante.

La fantasia dei poeti è stata vivamente influenzata da favole e racconti, cui si sono instancabilmente aggiunti elementi e forme nuovi. La prima opera letteraria, il *Trāi P'um* del re Lü T'ai (1347-1370), descrive i tre mondi del buddismo (terra, inferno e paradiso) mantenendosi ancora fedele al canone religioso ortodosso, mentre nelle opere successive, anche se ispirate al buddismo, si avverte accanto alla pietà religiosa un'infantile gioia di vivere. Anche se l'ispirazione rimane buddista, nella letteratura siamese prevale sempre un'atmosfera di serenità.

Questo vale particolarmente per la letteratura popolare, che fu certo anteriore alla creazione della scrittura. Ne restano pochi documenti, di scarso valore artistico, in cui spunti narrativi buddisti e primitive raffigurazioni animistiche sono però uniti in modo naturale e armonioso. Il tesoro dei proverbi è quasi inesauribile; si sente la voce di un popolo, che non solo ha assunto l'etica buddista, ma possiede anche la saggezza di una ricca fantasia.

Romanze, canti e teatro

Il gusto della rima e innate doti poetiche sono stati concessi al popolo siamese con generosità non comune. Nel corso dei secoli, il Siam ha avuto poeti e poetesse di valore: alcuni addirittura degni di appartenere alla letteratura mondiale. La magia di quest'arte consiste nella musicalità particolare dei versi, ma si rivela anche nella leggiadria dei quadri lirici che si susseguono armoniosamente e sempre con tocchi d'originalità. Numerose le storie d'amore, nonostante l'atmosfera buddista. Alteri e coraggiosi principi e donne di bellezza straordinaria si amano profondamente, soffrono per le manovre di un mascalzone senza cuore, ma alla fine si ritrovano e vivono insieme una vita piena di gioie: i finali tragici non hanno mai detto molto al carattere festoso del popolo siamese. La sola eccezione è nel poema *P'ra Lo*, che termina con la morte degli amanti: ma l'influsso di motivi stranieri (birmani e laotiani) vi appare fortissimo. Un solo poema narra le avventure di comuni mortali, e non di principi o nobili: il *K'un Ch'ang K'un P'ên*, famoso per il suo realismo e la perfezione artistica, che inutilmente molti hanno tentato di imitare.

Un genere poetico particolare è il *nirat*, lunga composizione d'addio scritta in occasione di un viaggio; il poeta che si appresta a partire, o che intraprende un pellegrinaggio buddista, lamenta la separazione dalla donna amata e ne canta le bellezze in tono colmo di nostalgia, ma contemporaneamente descrive in ogni particolare le tappe del suo viaggio (per lo piú a bordo di una nave). In questo genere il grande poeta Sunt'on P'u mostra tutta la sua arte raffinata.

Piccoli gioielli sono le «ninnenanne per elefanti»; si cantavano, con accompagnamento musicale, agli animali catturati per far loro comprendere l'inutilità di ogni resistenza ma anche per infondere nei loro cuori la bellezza e la sicurezza della vita che li aspettava.

Un campo molto vasto della poesia, con profondi influssi sulla vita del popolo, è il teatro; i siamesi vi si sono dedicati con naturale passione. Anche qui l'esempio dei maestri indiani è stato costruttivo, ma già prima di ogni contatto con l'India i siamesi avevano creato una propria poesia teatrale, veramente splendida, sapendo fondere mirabilmente mimica e musica. Nel teatro del palazzo reale si rappresentò spesso il *Rāmākien*, un'imitazione del poema indiano *Rāmāyaṇa*, trasformato e raffigurato con accenti nuovi e con l'introduzione di elementi tradizionali siamesi. Le fonti del teatro profano furono, di preferenza, alcune leggende buddiste non ortodosse e il folclore.

La prosa, come genere letterario, si è sviluppata molto tardi, perché, evidentemente, i siamesi preferirono esprimere i propri sentimenti in versi. Forse, come sostengono alcuni critici, la lingua siamese, in sé un poco debole, richiedeva un severo principio formale per poter diventare mezzo di espressione artistica. Tuttavia è piú giusto dire che, con la sua sensibilità musicale, questo popolo ha troppo amato l'armonia dei versi rimati per accontentarsi di rappresentare i suoi temi con le frasi della vita quotidiana. La prosa restò confinata al terreno pratico, a cronache, prediche e leggi.

Lo spirito scientifico moderno, penetrato non senza incertezze verso la metà del XIX secolo, ha promosso lo sviluppo di una prosa letteraria. Nei diari dei re, in biografie e in alcuni saggi storici (soprattutto nelle opere del principe Damrong) la prosa diventa un eccellente mezzo artistico, semplice, chiaro e suggestivo. Il romanzo è nato da pochi decenni e non ha ancora raggiunto risultati di rilievo.

Oscar Benl

LETTERATURA MÔN

La splendida cultura môn scomparve lasciando pochissime tracce: fatto quasi incomprensibile, considerando la perfezione raggiunta dalla sua letteratura. Dai môn i birmani appresero l'uso dell'alfabeto, numerosi generi letterari, la stessa lingua scritta: prima di conoscere i modelli môn, essi si limitavano a comporre rozze annotazioni, che migliorarono solo alla fine dell'XI secolo e nei primi decenni del XII.

Tuttavia, oltre a numerose epigrafi, di questa antica letteratura sopravvive ben poco: qualche manoscritto, scarse pubblicazioni, favole tuttora presenti alla memoria dei talaing o môn della pianura birmana. La maggior parte dei manoscritti si conservano nei monasteri thailandesi e birmani, altri sono in collezioni private, pochissimi sono accessibili al pubblico nelle biblioteche di Londra e di Rangun.

I piú antichi documenti della lingua môn sono iscrizioni ritrovate nel Siam meridionale, anteriori di molto alla prima epigrafe birmana del 1113, la *Myinkaba Kubyaukkyi* (detta anche di Myazedi). I segni môn hanno origine da un alfabeto dell'India meridionale; appaiono per la prima volta nel frammento di Nak'on Pathom (fine VI - inizio VII secolo), quindi nella tavola votiva nella pagoda di Lopburi (VIII o IX secolo), dove sorse il regno di Dvāravatī (a nord di Bangkok), il primo di cui si abbiano notizie; è nota anche l'antica Haripuñjaya (odierna Lamp'un), nel Siam settentrionale, che toccò il suo apogeo tra l'XI e il XIII secolo.

Grande importanza assunse la Birmania meridionale dopo l'XI secolo: Kyanzittha, il primo dei re che ci lasciarono epigrafi, si servì della lingua môn, accolta con immenso favore nel regno di Pagan. Nel grande tempio Ānanda furono annotate, all'inizio del XII secolo, sotto tavole e affreschi di genere *jātaka* leggende in lingua môn: una via di mezzo tra epigrafia e letteratura religiosa.

Traduzione di testi buddisti

La parte maggiore della letteratura môn è costituita da scritti buddisti: quasi tutti i documenti ritrovati sono di carattere religioso, e al buddismo si riconducono tradizioni, cronache e numerose testimonianze. Impossibile datare queste opere conservate in manoscritti stesi su foglie di palma: registrate su materiale fragilissimo, raramente

raggiungono un secolo di vita e la ricopiatura ha implicato rinnovamenti, incomprensibilità e infedeltà all'originale.

I manoscritti esistenti risalgono al XIX secolo, e ci è giunta anche una versione completa del canone buddista, il *Tripiṭaka*, dal testo originale in pāli, tratta forse da una traduzione anteriore all'XI secolo. Non fu questa la sola fatica degli studiosi môn, che tradussero anche altre parti del canone buddista, soprattutto i *jātaka*, come il *Vatthucaṇḍakummāra*, tratto dal *Khaṇḍahālajātaka*; qualche volta compendiarono, come per lo *Skem Jāt Bhūridat*, riassunto del *Bhūridatta Jāt*. Non di rado, nel corso della traduzione, sono citati versi e strofe del testo pāli in lingua originale, come nel *Jāt Nārada*. I *nissaya* (in môn *trāi*) costituiscono un genere a sé: vi ritroviamo testi canonici ed extracanonici, in cui alla parola (o gruppo di parole) pāli si accosta la traduzione, mediante una corrispondente parola môn che commenta o parafrasa: fra i piú importanti, il *Trāi Abhidhān* (*nissaya* dell'*Abhidhānappadipikā*), il *Trāi Pātimuk* (*nissaya* del *Pātimukkha*) e il *Trāi Dhammapada* (*nissaya* del *Dhammapada Aṭṭhakathā*). In queste traduzioni letterali, la lingua môn rivela chiarissima l'impronta del pāli in numerose espressioni e locuzioni. Alcuni testi non si rifanno a un originale pāli, ma birmano: come il *Vatthu Mhā Malaiyya*, che corrisponde al *Shin Male Wutthu*.

Indipendentemente dal tipo di testo tradotto, il môn buddista è lingua « da traduzione », in cui non sono determinabili epoche diverse; e questo processo rimase inalterato nei secoli, poiché i necessari ammodernamenti e ritocchi possiedono un carattere di uniformità. Questa lingua non può essere neppure paragonata con quella piú antica, usata per le leggende scritte sotto le scene *jātaka* negli affreschi di Pagan.

Ci è giunto un trattato sulla coltivazione dei cespugli di *sīmā*, (*sima alloborans*) che delimitavano l'ambiente destinato alla consacrazione dei bonzi: alcuni suoi tratti riproducono una lunga iscrizione, composta originariamente in môn « medio », che copre dieci steli e ricorda la fondazione di uno di questi recinti sacri a Pegu. Il trattato è lo *Slapat wan sim*, l'epigrafe è quella Kalyānīsīmā (1476), tradotta però in môn « moderno ».

Tuttavia le traduzioni di testi buddisti, nonostante il numero, non costituiscono la parte essenziale della letteratura môn; sono in un certo senso paragonabili alle versioni dei trattati sanscriti di medicina e astrologia.

Anche l'importanza del codice *Dhammathat*, scritto da Wareru, re di Pegu alla fine del XIII secolo, è strettamente limitata al campo culturale; due secoli dopo fu tradotto in pāli da un giurista môn, e divenne fonte di fervente ispirazione religiosa per i paesi di buddismo hīnayāna (in particolare per la Birmania e il Siam). Il Codice siamese del 1805 si ispirò a un codice pāli affine al *Dhammathat*, il *Dharmaśāstra*, che un bonzo aveva tradotto dal pāli in môn.

Dalla cronaca alla poesia d'arte

Altre forme letterarie môn, frutto di libera inventiva, non di traduzioni, sono: cronache locali, leggende, poemi, poesia d'arte, poesia popolare, favole (i due ultimi generi quasi del tutto affidati alla tradizione orale).

Le due cronache piú importanti sono posteriori al XVIII secolo: il *Paṭhama Sudhammavatī Gavampati Rājādhirāj* narra la storia di Thatön, il primo regno môn della pianura birmana, e della prima dinastia di Pegu; il *Dhammacetī Mahāpiṭakadharadutiva* riferisce la vita di Dhammacetī, autore dell'epigrafe di Kalyānīsīmā, cui segue un breve compendio storico su Thatön e Pegu. Entrambi i manoscritti furono pubblicati nel 1910 e 1912. La cronaca di Thatön si accontenta di enumerare i re che governarono il paese secondo i dati della tradizione e senza troppe preoccupazioni per la verità storica; le cronache divennero piú fedeli, dopo che il regno di Pegu conquistò nel 1287 la desiderata indipendenza. Nel 1766 l'abate di Ačwo, autore ammirato che esercitò un forte influsso sulla letteratura del XVIII secolo, scrisse lo *Slapat Rājāwan*, una cronaca di Pegu che Wilhelm Schmidt a Vienna trascrisse, tradusse e arricchí degli opportuni commenti e di un glossario, pubblicandolo nel 1906; questo fu il primo testo môn edito in Europa. La storia di Pegu riferita dall'abate di Ačwo ha un corso piuttosto irregolare e abbraccia un ampio periodo, compreso tra il 573 (secondo la leggenda, data di fondazione del regno) e il 1763. L'autore talvolta trascura secoli interi, soffermandosi su eventi storicamente trascurabili, quali la costruzione della pagoda Shwe Dagon a Rangun. Tutte queste cronache sono state scritte in prosa, tranne il *Lik Smin Asah*, dedicato alla fondazione di Pegu, trascritto in versi da un bonzo birmano nel 1825 e tradotto in inglese da R. Halliday nel 1923 per conto di un editore di Rangun.

Il poema storico è antico: il môn Binga Dala tradusse in birmano, verso la fine del XVI secolo, il *Rājādhirāj*, che ha per protagonista il re di Pegu (XIV e XV secolo); da allora il poema fu tradotto non solo in birmano, ma anche in siamese.

Il passaggio dalla storia in versi alla piú recente epica, nutrita di temi tradizionali, avvenne con il *Canto dei tre môn*. Il titolo fu imposto dal traduttore J. A. Stewart, che intendeva riferirsi cosí alle tre tribú della pianura birmana giunte nelle provincie Bassein, Pegu e Martaban da un unico luogo d'origine: la costa orientale dell'India, secondo leggende molto amate dal popolo, ma non confermate sulla base di documenti storici. Il poema è suddiviso in strofe e ogni verso comprende tre frasi di quattro sillabe ciascuna; frasi, versi e strofe sono collegate fra loro da un raffinatissimo gioco di assonanze.

Una poesia di questo tipo compare anche in Birmania verso la fine del XV secolo. Città e corti birmane hanno rivaleggiato con quelle môn, soprattutto nel XV e XVI secolo, influenzandosi a vicenda: significativa, quindi, è la denominazione « talaing » (cioè môn), adottata per la piú recente poesia e musica della corte birmana.

Stewart ha tradotto anche un poema delle stagioni risalente alla fine del XVIII o all'inizio del XIX secolo, e in tutto simile allo *yadu* birmano del XVI secolo: un amante, separato dalla donna amata, ricorda, in versi metricamente molto rigidi, il suo dolore per la separazione.

Letteratura popolare

Accanto alla poesia d'arte in senso proprio e all'epopea esiste anche un genere popolare che riproduce le stesse forme in maniera piú libera e in linguaggio corrente: Stewart ha potuto fortunatamente raccogliere e tradurre alcune di queste poesie.

Tuttavia la letteratura popolare non fu sempre trascritta: Stewart pubblicò nel 1915 alcune favole ritrovate presso popolazioni della pianura birmana e del golfo di Martaban: storie di furboni che la fanno sempre franca, di stupidi vittime della propria dabbenaggine, di animali e di demoni. Alcuni di questi temi tornano anche nelle favole birmane: come la storia dei due calvi che si immergono in uno stagno, ricuperando miracolosamente buona parte della loro capigliatura, ma la perdono subito dopo, in un secondo bagno, o l'avventura della vecchia moglie di un pescatore, che cade in un fiume diventando un gambero d'oro, mentre la sua infelice figlia si trasforma in esseri diversi, da uccello a frutto, per rinascere, infine, in una nuova e gloriosa incarnazione. Si noti però che nelle favole birmane al gambero si sostituisce una tartaruga; il testo contiene alcune brevi stanze in pāli, da recitarsi in tono salmodiante.

Altre favole riaffiorano nel folclore munda: cosí quella di A Dewan, il paesano fortissimo, capace di cavalcare una notte intera a dorso di tigre (ma nella versione munda A Dewan è sostituito con un ladro), o quella del giovane che si trasforma in un serpente dopo aver mangiato uova del serpente *nāga*.

Tuttavia, conosciamo attualmente solo una minima parte della letteratura môn e non è certo facile spiegare la distruzione materiale di una produzione letteraria, che influí sulla cultura birmana del XII secolo come su quella siamese tra il XVIII e il XIX. Il vero motivo sta nella coincidenza di numerosi fattori esterni: dopo il XVI secolo i môn della pianura birmana furono vittime di numerose persecuzioni e, quando gli inglesi occuparono il paese nel XIX secolo, si disinteressarono del loro destino. In quel periodo la diffusione della stampa salvò le opere piú importanti delle letterature della penisola indocinese, ma nessuno si occupò dei popoli oppressi e dispersi, neppure se questi tenevano ancora in vita i resti preziosi di una magnifica civiltà; d'altro canto i documenti ancora conservati erano annotati sulle foglie di palma, materiale fragilissimo, destinato a perire prima che il loro contenuto fosse salvato.

La situazione è ulteriormente aggravata, poiché i môn sono oggi cosí decimati che non ci si può aspettare alcun aiuto dagli indigeni per salvare la loro eredità: dopo lo splendore del regno di Pegu (XVI secolo), questo nobile popolo fu letteralmente annientato: secondo alcuni dati ottimistici sopravvivono un milione di môn nella Birmania e un mezzo milione nel Siam, ma il censimento del 1921 ha dimostrato che solo 350.000 môn-birmani parlano la lingua antica, o una affine (wa, riang o palaung), pochissimi sanno scrivere il môn moderno e ancora inferiore è il numero di coloro che sanno leggere quanto resta dei classici.

Denise Bernot

LETTERATURA CAMBOGIANA

La letteratura cambogiana si svolge su due piani, uno culturale e uno popolare, mostrando anch'essa la polarità comune a quasi tutte le letterature dell'Asia sud-orientale. Le opere scritte si ispirano alla tematica indiana, mentre la narrativa orale trae numerosi spunti dal folclore. Non esiste una distinzione chiara tra i due mondi espressivi: impossibile delimitare due categorie di testi o di generi letterari separati, perché fusioni e contaminazioni hanno corroso i confini, creando un miscuglio pittoresco. Le figure della mitologia brahmanica sono penetrate nelle favole popolari, ed epopee indiane e racconti buddisti hanno assunto un caratteristico colorito locale. Sono confusioni e ambiguità di una letteratura che non possiamo classificare tra le maggiori, ma che non si può nemmeno relegare tra quelle trasmesse solo oralmente e prive affatto di documenti scritti. La lingua cambogiana appartiene alla famiglia indocinese môn-khmer, i cui rami piú significativi sono appunto il môn e il khmer, entrambi diffusi, secoli or sono, nella pianura birmana e nel Siam, e che, a differenza degli altri idiomi dello stesso gruppo, ebbero una loro scrittura. L'alfabeto cambogiano nacque verso il V o VI secolo, valorizzando radici dell'India meridionale. Sanscrito e khmer sono palesemente affini, ma gli indigeni non furono in grado di capire le origini del loro alfabeto e pochissimi viaggiatori colti compresero che il khmer o cambogiano deriva dal pāli e dal sanscrito. Quasi per confondere ancor piú le idee, il cambogiano trasse dalla cultura indiana istituzioni sociali e religiose, assorbendo anche un vocabolario tecnico (religioso, giuridico, amministrativo) che fu ben presto del tutto assimilato e adattato alla fonetica della lingua parlata. Il sanscrito non si fuse mai con il khmer: restarono paralleli, apparendo in epigrafi contemporanee antichissime e mostrando una sola, ma sostanziale, differenza: il primo ambiva a una raffinata arte poetica, il secondo rimaneva ancorato a una prosa senza alcuna pretesa.

Cronache su pietra

Le epigrafi sono attendibili documenti dell'antica lingua khmer, e proprio le iscrizioni su pietra ci hanno permesso di ricostruire la storia del regno cambogiano, delle sue dinastie, delle fondazioni religiose, delle conquiste territoriali, dell'organizzazione interna: senza questi

testi che hanno resistito al passare del tempo, senza questi archivi in pietra, non sapremmo nulla della cultura di Angkor e vedremmo le vicende e le opere dei re solo attraverso lo specchio deformante della leggenda e della tradizione orale. Georges Coedès, traduttore delle antiche epigrafi e attento studioso della storia cambogiana, ha giustamente notato: « All'inizio del nostro secolo, numerosi cambogiani di un certo livello culturale dichiaravano ancora in perfetta buona fede che l'architetto celeste ha costruito con un miracolo lo Angkor Vat, reagendo violentemente alle ipotesi avanzate da storici europei, che ponevano la fondazione del bellissimo tempio verso il 1000 d.C. (in questo periodo la Cambogia era lo stato piú potente dell'Asia sud-orientale, superata solo dalla Cina) e lo dicevano opera dei loro antenati ».

Tutti i testi erano stati incisi su steli erette all'interno dei templi o sui portali dei santuari. Le poesie in sanscrito iniziano sempre con invocazioni alle divinità del pantheon indiano, elogiando il re fondatore del nuovo monumento. Anche la conclusione è stereotipata: gli scrittori minacciano le pene infernali a chi distruggerà il luogo sacro o predicono felicità illimitata per chi lo abbellirà. Le annotazioni khmer sono quasi sempre aridi elenchi degli oggetti destinati al santuario, dei servi designati, delle zone sacre; talora aggiungono dati sommari sulle cerimonie e sulla vita conventuale. Il valore letterario di questi cataloghi è praticamente nullo: restano come fonti preziose di molti interessanti particolari, grazie agli studi svolti dall'École française d'Extrême Orient. Conosciamo abbastanza bene storia e religione della Cambogia tra il VI e il XV secolo; resta oscura l'epoca di Fu Nan (I-VI secolo) e il periodo successivo è solo parzialmente noto: smembramento del paese in due regni rivali e nel IX secolo fondazione del regno di Angkor da parte del re Jayavarman II, dando inizio a quella splendida civiltà che sopravvive in meravigliose opere d'arte. Dopo l'invasione dei thai, la Cambogia decade lentamente: Angkor è perduta, mancano nuove iscrizioni, inizia l'annalistica di corte.

Le epigrafi del tempio di Angkor Vat risalgono al XVII e XVIII secolo e sono un interessante anello di congiunzione tra l'antico e il moderno, perché testimoniano un significativo mutamento nella vita del paese: lingua dell'*élite* (presto anche lingua ufficiale) non è piú il sanscrito, ma il pāli, adottato dai pensatori del buddismo hīnayānā. Della letteratura primitiva restano solo alcune iscrizioni. I testi, che studiosi, poeti e storiografi hanno certamente inciso su foglie di palma, annotato con gesso su pelli annerite, dipinto su cartoni riuniti in caratteristici album illustrati, sono scomparsi, distrutti dal clima umido o dispersi da guerre e saccheggi. Ma non tutto è perduto: arte e poesia hanno sempre cercato di tenere in vita la tradizione khmer. « Questa è una storia dei tempi antichi », o « cosí dicevano i nostri padri » sono le frasi conclusive di numerose favole, racconti e raccolte di proverbi; tra la realtà della moderna letteratura cambogiana e la grande cultura khmer corrono legami ininterrotti, che hanno radici in epoche remote. Il *Tripiṭaka* fu sovente tradotto e commentato: i bonzi non si stancarono mai di copiarlo, e fu conservato su foglie di palma nelle pagode. Qualche occasionale variante ha portato a una certa molteplicità di forme, talora persino a nuove interpretazioni, ma il nucleo restò saldo e fedele alla tradizione.

Letteratura gnomica

Nelle biblioteche dei monasteri si trova un secondo genere di testi importanti: i *chbap*, o insegnamenti di saggezza. Bambini e adulti sanno recitare a memoria questi proverbi dal ritmo facile, che affrontano tutti i problemi della vita quotidiana: doveri dei figli, convenzioni sociali, galateo dell'*élite* e del popolo; si può riconoscere da questi brevi versi, dai succinti trattati in prosa, dalle raccolte di massime e di proverbi, tutta la struttura interna di una società. I genitori cercavano di inculcare ai figli, per questa via, una saggezza frutto di secolare esperienza.

Trattato delle fanciulle, Trattato dei giovani, Trattato dei tre comportamenti, Trattato del buon nome, Trattato dei figli e dei nipoti, sono i poemi didattici piú popolari e di maggior valore artistico, in cui ritroviamo massime tratte dall'ambiente contadino e dai testi religiosi. I *jātaka* hanno la stessa impronta, mezzo dotta mezzo popolare: accennando ai piú comuni fatti della vita e della natura, illustrano alcuni temi buddisti.

Le biblioteche tradizionali erano ben fornite anche di testi tecnici e giuridici: raccolte di sentenze dei re, ispirate al diritto sanscrito e rivedute da regnanti posteriori, trattati sulla magia e sullo studio di oroscopi, illustrati in modo curioso con figure mitiche e diagrammi, libri profetici, pagine di vaticini, princípi di prosodia khmer, studi di architettura, testi medici e ritualistici, opere cosmologiche. Bastano alcuni titoli (*L'epoca primordiale del mondo, Esseri celesti, Gli ottantatré rimedi, Trāi Pum*, cioè *I tre mondi*, traduzione di un antichissimo testo cosmogonico indiano) per comprendere il carattere particolare di queste opere, dove trovano luogo scienza, tecnica, magia, formulari, leggende cosmogoniche.

Il critico occidentale si stupisce soprattutto per il tono impersonale della letteratura cambogiana e si dispiace della sua impronta anonima: non vi compaiono nomi d'autore, non traspare il contorno individuale di un vero genio e lo stile non si mostra mai del tutto originale. Trasmette cognizioni antichissime senza curarsi dell'originalità e fonda la sua esistenza sulla saggezza, la via che conduce allo spirito, valorizzando tutte le conquiste intellettuali indigene: gli scritti storici e religiosi, le leggende, i libri di saggezza sono non tanto opere letterarie quanto documenti interessanti. Tuttavia, con il *Ream Ker* (*Gloria di Rāma*), versione cambogiana del *Rāmāyaṇa*, la poesia giunge a uno splendido apogeo: composto in versi con rima vocalica, è suddiviso in scene, cui l'arte della pantomima darà poi nuova vita e vigoria plastica. Le danzatrici khmer rappresentano mimicamente, con gesti raffinati, le fasi della vicenda, mentre un coro declama e scandisce l'epopea mitica. Forma antica, ma sempre attuale nel teatro khmer, il dramma magico-religioso mostra come eroi e demoni, bene e male, distruzione e prosperità si affrontino in una lotta aperta. Alcune leggende popolari seguono lo schema usuale del teatro; i contemporanei imitano, invece, modelli occidentali, ispirandosi alla vita quotidiana; spesso disegnano caratteri che ricordano i personaggi di Molière o di certe nostre farse medioevali.

Poesia e prosa

Romanzi, favole e canti sono la vera ricchezza della letteratura cambogiana. I romanzi khmer, in poesia e in prosa, sono quasi sempre lunghissimi e si svolgono spesso in un ambiente storico leggendario, descrivendo avventure, esperienze, amori di uomini circondati da esseri soprannaturali. Il famosissimo *Vorvong e Saurivong* avvince con descrizioni pittoresche, commuove per la profondità psicologica, la straordinaria dolcezza dei sentimenti e la rappresentazione degli atteggiamenti umani di fronte al miracolo, alla vita e alla morte. Le vicende e i gesti sono librati in un'atmosfera irreale che li fa apparire allo stesso tempo lontani e vicini; deboli e vulnerabili di fronte al destino, questi personaggi hanno un profondo ottimismo, sostenuto dalla fede buddista nel principio del karma: quanto si è compiuto nella vita precedente decide in maniera irrevocabile la rinascita secondo l'incessante moto della « ruota » del divenire; sola possibilità di liberazione è nel nirvana. La lingua poetica del romanzo è molto musicale; il fatalismo dei personaggi, il tono dolorante di alcuni canti risaltano ancor piú nelle rime finali e nelle assonanze interne. Quando « il frutto del karma è maturo », tutto diventa possibile, si devono accettare senza stupore e senza ribellioni la gioia piú bella o il dolore piú straziante. Nel *Canto di Angkor* la « tristezza di chi contempla il tramonto » ricorda con nostalgia il glorioso passato, in cui sorsero i templi giganteschi, ora deserti. Molti canti sono malinconici, colmi di sentimento dolcissimo; parlano di passioni, dolori e amor di patria. Altri sono gioiosi, cantati da gruppi di giovani alternati a fanciulle, dando ritmo e allegria alle feste. Melodie primitive accompagnavano i lavori nelle risaie, la pesca, i viaggi in barca, le danze paesane. I canti dei rematori e dei mietitori, le invocazioni agli spiriti buoni perché proteggano le feste campestri, le arie buffe tradizionali rivelano il carattere dei cambogiani con immediatezza ben superiore a quella di opere dotte e scientifiche.

La parte piú cospicua della letteratura è costituita dalle favole popolari che « da tempi remoti passano di bocca in bocca »; scritte anticamente su foglie di palma, sono stampate in moderne tipografie. Alcune sono tratte da raccolte indiane, modificate dagli indigeni e arricchite con nuova fantasia: l'arte popolare con generoso vigore sa trovare situazioni comiche e meravigliose, disegna uomini, animali e personaggi mitici con plastico rilievo. Nella storia del giudice coniglio, dei quattro calvi, del ladro di buon cuore, dell'uomo con trenta sapeche, nelle avventure di Thmenh Chei il furbo, appaiono persone di tutti i ceti sociali, con un linguaggio quotidiano, spesso goffo, ingenuo e pieno di ripetizioni. La favola rappresenta contadini, commercianti, bonzi, giudici, impiegati, re, principesse dall'incedere lieve e grazioso: intorno vive la fauna e la flora della Cambogia. Senso dell'umorismo, ironia, passionalità, conoscenza della natura, furbizia, saggezza, questi i tratti caratteristici delle favole che mantengono intatta l'antica tradizione poetica, non corrotta dall'influsso occidentale.

Solange Thierry

LETTERATURA LAOTIANA

La letteratura laotiana è simile a quella cambogiana, soprattutto nella tipica compresenza di un filone dotto d'ispirazione indiana e di uno popolaresco d'ispirazione indigena, ma il tono è diverso e inconfondibile.

La lingua appartiene alla famiglia thai, come il siamese, lo shan birmano, i dialetti thai del Viêt-Nam del Nord, ma è scritta, come il khmer, con l'ausilio di un alfabeto originario dell'India meridionale. I suoni sono morbidi, e quasi cantati su un registro pluritonale; di tendenza monosillabica, ha però assorbito concetti culturali e religiosi indiani, in particolare pāli. Lo sviluppo dei suoi mezzi d'espressione non è paragonabile con quello del cambogiano: la storia del Laos inizia molto piú tardi, nel XIV secolo, quando un principe laotiano, educato alla corte di Angkor, fonda il regno di Lan Ch'ang.

Le epigrafi, meno sviluppate di quelle khmer, non costituiscono un genere letterario; alcune steli del XIII secolo ricordano la calata di singoli gruppi thai dal nord nelle valli indocinesi, soprattutto lungo il corso del Menam, ma queste iscrizioni appartengono piú alla storia siamese che a quella laotiana, anche se i due paesi hanno spesso condiviso, nel corso dei secoli, un comune destino.

Storia leggendaria

Gli annali dei principati laotiani Luang Prabang, Vieng Chan e Champa colmano le lacune lasciate dalle epigrafi; ma anche gli annali di Ch'ieng Mai e il grande ciclo leggendario *Nithan Khun Borum* forniscono numerosi particolari sulla fondazione di imperi e città, fortune alterne dei re, conquiste territoriali, interventi di forze soprannaturali. In questi testi mito e realtà sono intimamente connessi, tanto che non è possibile sceverare storia e leggenda. Sullo sfondo di apparizioni magiche, lotte evitate per intervento divino, storie di asceti, incantesimi operati da stregoni fondatori di città, si delinea la graduale penetrazione dei laotiani nel paese e la paziente opera di colonizzazione; il lato piú strano di questi racconti leggendari è che descrivono l'arrivo dei thai e lo sviluppo dei principati come se fossero i primi avvenimenti della storia mondiale. I laotiani sono certi di essere usciti dalla famosa zucca, la madre dell'umanità, e di aver creato essi stessi il mondo

come demiurghi all'origine dei tempi. Il *Nithan Khun Borum* abbonda di figure mitologiche, ma spesso stupisce per la precisione dei dati geografici: appare come un'epopea dedicata agli inizi del mondo, un grande libro rivelato da potenze superiori.

Eredità culturale dell'India

La tradizione religiosa ricalca nelle sue linee essenziali il buddismo; anche i conventi laotiani posseggono ricche raccolte di testi pāli, incisi su foglie di palma. La severità del *Tripiṭaka* è addolcita dal gusto dei *jātaka*. La lettura di libri dedicati ai doveri religiosi, la recitazione di formule e la metafisica furono riservate alle cerimonie delle pagode; ma nello stesso tempo, si crearono nuovi *jātaka*, o almeno vi si impresse moderno vigore, infondendovi dolcezza, profondità di sentimenti, sincero amore per tutti gli esseri umani, tratti caratteristici di questi testi popolari, ispirati al buddismo. Le raccolte *Ha roi ch'at* (*Cinquecento jātaka*), *Sip ch'at* (*Dieci jātaka*) e *Ha sip ch'at* (*Cinquanta jātaka*) risultano trasformate dalla mentalità indigena. I racconti edificanti del buddismo laotiano sono tutti pervasi di fantasia poetica: vite di santi, leggende sulla fondazione di città sante, storie di reliquie, descrizioni di pellegrinaggi (sempre riferiti a Indra). Talora domina il tono etico, e nasce un libro di edificazione, un testo di saggezza e di gnomica, che racchiude esempi di comportamento, proverbi popolari, regole di galateo. I trattati laotiani (come del resto quelli cambogiani) riuniscono i princípi buddisti di vita quotidiana, annotati nella forma tradizionale e ravvivati dalla trasmissione orale. Il *Pu son lan* contiene i consigli di un nonno al nipote e i suggerimenti del nipote al nonno. La cultura laotiana si rispecchia anche nei manuali del perfetto impiegato, del perfetto capo di governo, in saggi politici come il *Rājasavani* e il diffusissimo *Kotmai Laô*.

Il *P'ra Lak Prah Lam* (chiamato anche *Lakṣmaṇa e Rāma* dai nomi dei due personaggi principali) è una variante indigena del *Rāmāyaṇa*: corrisponde al *Ream Ker* cambogiano e al *Rāmakien* siamese e anch'esso narra numerosi episodi ispirati al folclore. La pittura popolare fu sovente stimolata dagli episodi del *P'ra Lak Prah Lam*, soprattutto negli ingenui affreschi che decorano i muri delle pagode. Anche la danza pantomimica, composta secondo le regole cambogiane, rappresenta miti famosi. Spettacolo regale, fu tuttavia amato dal popolo laotiano che conosceva perfettamente i suoi personaggi dagli attributi e dai costumi, proprio come il pubblico italiano ed europeo amerà i tipi della commedia dell'arte.

Creazioni originali

Quanto nella letteratura laotiana v'è di originale affiora da romanzi in prosa ispirati ai testi buddisti, ma si rivela in tutta la sua interezza nei romanzi in versi come il *Kalaket*, il *Lin T'ong* e il *Sin Ch'ai*. Certamente i personaggi miracolosi, con il loro linguaggio pieno di assonanze ed echeggiante di allitterazioni, emanano un fluido soprannaturale: il mondo degli uomini impallidisce, si allontana dalle vicende del dramma, scompaiono i sentimenti umani. Come per i nostri romanzi d'amore medioevali si consideravano indispensabili tre componenti, atti eroici, sentimenti cavallereschi e una « virtú » quasi superiore alle possibilità dell'uomo comune, cosí nel romanzo laotiano tema principale è l'amore.

Dalle sue pagine irradia ancora la dolcezza caratteristica del buddismo, un velato fatalismo, una rassegnazione sorridente, fatta di indolenza e di serenità; vibra qui l'amore per il paesaggio, un sentimento di affetto profondo e primitivo per la natura viva, per gli esseri ultraterreni, per fantasmi misteriosi (un rispetto superstizioso coltivato dalla fede antica) che vogliono essere ubbiditi e amati; persino dove si tratta di personaggi mitici, come le donne uccello (*kinnarī*), o di eremiti che vivono nelle foreste studiando arti magiche, si avverte la loro presenza benefica. Il romanzo in versi, che tutti i laotiani colti conoscono, si presenta al ricordo come una musica intima, simile al lamento armonioso del re Lunvalat che piange la lontananza dalla donna amata:

> O tu, con il corpo dorato
> come un frutto appena maturo,
> voglia tu pensarmi!

Una ricca fantasia si rivela in favole e leggende popolari in cui si fondono armoniosamente elementi comici, sentimentali, grotteschi ed epici. Ch'ieng-Mieng bambino prodigio, fratello di Sep-Jarre (il Gargantua laotiano), i famosi calvi dal buffissimo comportamento rallegrano le riunioni serali dei paesani. Altri cicli favolistici rappresentano tutti gli strati sociali: malandrini, lavoratori delle risaie, stregoni, profeti, artigiani, cittadini, funzionari di corte. L'arte spontanea di queste favole trova spunti ovunque, nell'umile vita quotidiana, nei lavori dei campi, nella pesca, nel commercio, nei viaggi su carri o su navi, nelle superstizioni, nelle feste campagnole, nelle danze. Con doti narrative innate e con sguardo acuto e benevolo, si osservano persone, animali e cose, senza far affiorare nessuno spunto amaro e abbracciando tutto con raffinata tenerezza. I racconti tratti da modelli indiani (siano libri giuridici o il *Pañcatantra*) imitano la struttura delle novelle delle *Mille e una notte*; la regina Tantai espone una lunga serie di fatti miracolosi assai simile a un pittoresco arazzo di « storie del buon tempo antico ».

Anche il Laos, come la Cambogia, è riuscito a produrre moderni romanzi, drammi e liriche. La poesia ha spezzato gli antichi legami, ma da questo terreno culturale fertilissimo e vario non sono germogliati ancora capolavori validi su un piano universale; ma gli autori ormai firmano le loro opere e vi imprimono un'impronta personale.

Scrittori e poeti dell'antico Laos si nascondevano, come i nostri scalpellini medioevali, dietro le loro opere, mentre la leggenda era espressa con forme sempre nuove: l'etica buddista disprezzava ogni forma di esaltazione personale. Anche la fase moderna di questa letteratura con radici profonde nel proprio passato non prescinde mai da due generi letterari tipici: poesia e canto. La poesia in musica attesta la forza espressiva dei laotiani. Nasce, spesso occasionalmente, dal lavoro, dalla fatica quotidiana, dall'amore, dal dolore: melodie senza pretese, che ognuno può cantare, canti alterni in cui i giochi di parole si provocano incessantemente, formule di scongiuro, invo-

cazioni agli dei e agli spiriti benefici, recitate in tono salmodiante, una sorta di lingua raffinata, ristretta a un circolo di eletti, che sa congiungere terra e cielo.

Nel crepuscolo, si sentono ancora voci di cantanti e di poeti: lirica e racconto mitologico non sono scomparsi; ogni capanna echeggia di suoni e di canti. Già nel XIV secolo i buddisti accolsero nelle loro arie salmodianti la poesia musicale che aleggia in tutto il paese; nacquero poi i canti delle corti d'amore. Per vogatori, contadini, allevatori di bufali il canto era un compagno prezioso e una medicina sicura contro la noia e la fatica. Feste familiari e riunioni campagnole non si svolgevano mai senza poesia, musica strumentale e canto. La tenera anima laotiana vive con potente espressività nella poesia cantata: arte e pietà, fede antica, superstizioni insuperabili, preoccupazioni del presente vi si fondono con felicità e raffinatezza.

Solange Thierry

LETTERATURA VIETNAMITA

La letteratura vietnamita mostra, nel corso del suo sviluppo, una grande unità d'ispirazione e la preferenza per due generi letterari: la storia e la poesia.

Gli scrittori hanno usato tre lingue (cinese, vietnamita e francese); molte opere sono addirittura in doppia versione (cinese e vietnamita), e i testi in francese hanno attinto largamente all'eredità culturale indigena, alle leggende e alle poesie popolari.

Gli impulsi originali e creativi appaiono piú forti in opere di lingua vietnamita, anche se la loro spontaneità fu compromessa dalla tradizione letteraria ufficiale. Le pagine nella lingua nazionale mostravano un'immediatezza d'espressione in perfetto accordo col pensiero indigeno: tendenza a una cultura raffinata, amore per il paese, umorismo, sentimento vivo, rispetto per la natura, nostalgia del passato, dell'infanzia, del villaggio natale, della patria lontana, mano sicura nell'analisi psicologica, acutezza d'osservazione, apertura mentale che abbraccia correnti diverse, quali la filosofia confuciana, la morale buddista e la magia taoista. Necessario però distinguere tra lingua popolare e lingua cortigiana.

Il modello cinese

I documenti vietnamiti piú antichi furono composti in lingua cinese nell'XI secolo d.C.; ne furono autori alcuni bonzi buddisti (che ricordano i monaci del medioevo occidentale). Essi possedevano una cultura profonda, conobbero la storia della filosofia e ne studiarono i problemi. Scrivevano testi esegetici e commentari teologici sui classici temi della vanità dell'esistenza umana e del distacco dal mondo, ma, nel corso di queste dotte disquisizioni, prediligevano toni poetici, talora persino volutamente lirici. Gli autori di lingua cinese erano interessati soprattutto all'annalistica, alle cronache di avvenimenti remoti, a rappresentazioni storico-leggendarie vietnamite, a considerazioni filosofiche sulla religione; i titoli di famose raccolte (spesso in versi) sono molto significativi: *Nozione della vita*, *Potenze invisibili del Viêt-Nam*, *Tempeste d'autunno*. Caratteristiche sono anche una raccolta di opere storiche sul Viêt-Nam e la serie di decreti relativi all'esercito. Questa letteratura dal medioevo giunge sino al XIV, XV e XVI secolo, sempre degnamente rappresentata da scrittori dotti,

dapprima monaci, poi alti funzionari, talora perfino principi e governatori desiderosi di aggiungere alla gloria militare la fama poetica. La creazione del poema storico (*vinh su*) risale al re *Lê-Thanh-Tôn* e al suo circolo letterario.

Una delle piú belle composizioni poetiche della letteratura vietnamita risale al XVIII secolo: è il *Lamento della moglie di un guerriero*, scritto in cinese da Dang-Trân-Côn. Ancora nel XIX secolo la prosa cinese fu impiegata in importanti opere storiche e geografiche, in annali e in un'enciclopedia piuttosto ampia.

Ai margini di questa letteratura erudita, opera di un'aristocrazia colta e potente, nascevano opere popolari in lingua nazionale, affidate alla tradizione orale, talora scritte senza preoccupazioni estetiche. L'idioma vietnamita, monosillabico, tonale, di origine forse indocinese, fu scritto secondo due sistemi: uno, il nôm, trascriveva i suoni con l'aiuto di ideogrammi cinesi; l'altro, il quôc-ngu', detto anche « lingua indigena » (frutto dell'insegnamento dei missionari portoghesi), adottò l'alfabeto latino e si impose, verso la fine del XIX secolo, sul nôm che fiorí tra il XVI e il XIX secolo, completamente asservito al formalismo cinese, in opere di pedissequa imitazione. In questo periodo dilagò la moda dei romanzi storici e moraleggianti, scritti talora in prosodia assai complicata, soggetta alle severe leggi della ritmica; le rime si basavano su un'equilibrata disposizione delle vocali. L'*élite* vietnamita sperò sempre di imporre la propria lingua, ma si perdette in esercizi stilistici, non favorendo certo una vera letteratura nazionale.

Poesia originale

Tuttavia i vietnamiti possiedono alcune opere notevoli: il *Lamento della moglie di un guerriero* ispirò il genere dei « lamenti », molto amato dagli indigeni. Le doti artistiche popolari rifulgono nei romanzi poetici *Hoa tiên* e *Kim van Kiêu*. La seconda opera fu piú volte tradotta in francese, e se ne fecero anche versioni libere che sfruttarono la simpatica umanità dei personaggi, il movimento degli episodi, le digressioni avventurose: i suoi versi semplici e armoniosi testimoniano una profonda comprensione dell'animo umano.

Piú tardi, lamenti, poesie, romanzi si diffondono e si moltiplicano; il valore è vario, spesso mediocre; ripetono senza posa gli stessi temi, e nel complesso rivelano un Viêt-Nam artificiale, lirico e favoloso, avvolto in una secolare malinconia.

Favole e canti popolari mettono a nudo, piú di ogni altra opera dotta e anonima, gli elementi tipici e originali della cultura indigena; spesso le favole presentano esseri soprannaturali: sono questi i resti dell'animismo primitivo. I testi in voga si soffermano sempre sul popolo: contadini, pescatori, funzionari, piccoli impiegati, cortigiani. Bellissima la rappresentazione dell'ambiente: pagode, campi di riso, sampan, feste in onore degli spiriti buoni, superstizioni curiose, austerità della vita paesana, burocrati, studenti sono disegnati con profonda originalità, con tratto vigoroso.

Nel canto, non limitato al lavoro e alle feste, la letteratura vietnamita si esprime in modo interessante e autentico. Le « arie delle cantatrici » (*hat a dao*) traggono forse origine da motivi religiosi: un suonatore di tamburo sottolinea il prologo canoro di chi offre incenso alle divinità. Caratteristico il cosiddetto canto *hüê*, che riunisce melodie diverse sotto titoli piacevoli: « Fresco come nuvole che passano », « Mobile come acqua corrente ». Altre leggiadre canzoni rievocano il mondo vietnamita: canti alternati, stornelli dei padroni di sampan, arie autunnali, canzoni di ciechi, citazioni in giudizio cantate sulle piazze o in altri luoghi pubblici, proverbi in musica, poesie per lavori stagionali. Nel loro complesso questi canti (*a dao*) rappresentano un affresco ampio e vero della vita del Viêt-Nam.

Penetrazioni occidentali

La letteratura quôc-ngu', favorita dai missionari, palesemente sottoposta a influssi occidentali, ha efficacemente contribuito alla diffusione della cultura europea. A partire dai primi anni del nostro secolo, questa produzione ha respinto i modelli cinesi, assimilando con prontezza le nuove conquiste, lottando sempre a favore della maggiore espansione di una cultura piana, di giornali che tutti potessero capire, di traduzioni, commentari e saggi; i giovani letterati si batterono per un nuovo umanesimo che potesse riunire lo stampo cinese con quello vietnamita e francese. La poesia si liberò dagli impacci della rigida e complicatissima tradizione prosodica, accogliendo la libera musicalità propria della poesia occidentale moderna.

Una nuova *élite* si sostituí ai dotti di un tempo. Storici, filosofi, giornalisti contribuirono a rinnovare la fisionomia del paese; li aiutarono poeti come Tan-Da, scienziati scrittori come Nguyên Van To, Hoong Ch'uan Nhi, e romanzieri che non vollero piú ripetere leggende ed epopee antiche, ma cercarono spunti in Balzac e Maupassant, il cui naturalismo corrispondeva meglio alla spontaneità del popolo vietnamita.

Anche la letteratura vietnamita in lingua francese ha saputo creare opere profonde e interessanti. Alcuni lavori sono mediocri, scoloriti, per l'uso schematico e sbiadito di temi indigeni, sovente anche esotici: nostalgia dell'infanzia, contrasti e indecisioni nella scelta fra le due culture, filosofia qualunquistica e asociale. Ma le opere di P'am Van Ky, Trân Van Tung, P'am Dui Khiêm, Trân Duk Thao e di altri geniali esponenti della letteratura vietnamita in lingua francese non sono prive di potenza espressiva, vigoria di sentimenti, plasticità mirabile. Non c'è dubbio che la tragedia della guerra vietnamita avrà profonde conseguenze culturali e anche letterarie.

Solange Thierry

LETTERATURA INDONESIANA

Nel 1884 l'etnologo tedesco Adolf Bastian usò per primo i termini «Indonesia» e «indonesiano», cui furono subito attribuiti significati diversi nell'antropologia, nell'etnologia, nella linguistica e, dopo la dichiarazione d'indipendenza della repubblica indonesiana, anche nella politica.

Studiosi occidentali e indigeni ne danno un'interpretazione politico-geografica, riferendola in particolare alla storia culturale, comune ai popoli affini per origine e per lingua che vivono nell'Insulindia: l'ambito fisico della civiltà indonesiana corrispondente allo scomparso regno Majapahit di Giava (1294-1520) e la sua sfera d'influsso politico e culturale copre ora i confini dell'Indonesia attuale, ma un tempo giungeva fino alla penisola malese. L'espressione letteratura indonesiana comprende le creazioni dei popoli indonesiani con civiltà propria e in senso lato indica la letteratura popolare, quasi esclusivamente di tradizione orale, delle tribú e stirpi indonesiane (batak, minangkabau, atjeh, dajak e altre), tuttora allo stato primitivo e quasi del tutto escluse dalla civiltà moderna.

Tre forze esterne, intervenute in tempi diversi, hanno plasmato la letteratura indonesiana: l'impulso creatore della cultura indiana e del buddismo, la mentalità pugnace e missionaria dell'Islam, e la dinamica della cultura occidentale moderna. Si susseguirono tre epoche: induista-giavanese (V-XVI secolo), islamico-malese (fino agli inizi del XIX), e indonesiana (fase attuale).

Apogeo e decadenza della letteratura induista-giavanese sono intimamente connesse con la creazione e il crollo di potenti stati indú sorti nell'Indonesia. Il regno dei Śailendra, preceduto dal principato Sañjaya, fiorí nel centro di Giava verso la metà dell'VIII secolo; nella parte meridionale di Sumatra era assurto a grande potenza il regno di Śrīvijaya (683-1292); nella zona orientale di Giava sorsero le dinastie dei Kadiri (1049-1222) e dei Majapahit (1294-1520).

La diffusione della cultura indiana fu contemporanea allo sviluppo del commercio marittimo tra i paesi dell'Asia meridionale e orientale dei primi secoli d.C. e alcune colonie puramente commerciali vennero fondate sulle coste birmane, nella penisola malese e nelle isole di Sumatra, Borneo e Giava.

Fu una penetrazione pacifica di commercianti indiani, sacerdoti e nobili, mai una vera colonializzazione, e non implicò un pesante legame politico con la madrepatria: penetrazione ben diversa da quella della

Cina, che si affermò nel sud, inviando spedizioni militari, conquistando territori e brigando annessioni.

I regni sotto l'influsso indú non si preoccuparono mai di mutare la società indigena, la quale assimilò la raffinata cultura straniera, traendone indubbi benefici, senza rinunciare mai alle componenti essenziali del proprio carattere, manifeste tuttora, con molta evidenza, nella produzione artistica e letteraria. La cultura giavanese rivela le sue origini indiane, ma non ha snaturato il talento naturale indigeno. I centri culturali di Sumatra e di Giava mantennero a lungo i legami con l'India, e la loro antica civiltà ebbe carattere cortigiano: la reggia, con il suo ordinamento di dignitari laici e religiosi, fu l'unico centro di vita spirituale e letteraria.

Nell'Indonesia, prima dell'intervento indiano, esisteva una letteratura ricca e varia, limitata alla sola tradizione orale; la possibilità di annotare i testi subentrò con l'introduzione dell'alfabeto, derivato dalla scrittura pallava (come il giavanese).

Letteratura induista-giavanese

I testi piú antichi risalgono al V secolo d.C.: iscrizioni su pietra che sanciscono regalie di terre, concessione di prelazioni e simili, il cui valore letterario è assai scarso. Altre opere sono scomparse verso l'860, quando la dinastia buddista Śailendra dovette fuggire a Sumatra per evitare l'aggressione di un principato giavanese orientale.

La vera storia letteraria di Giava inizia con il governo di Sindok (928-950), primo re della dinastia orientale di Mataram, e raggiunge il suo apogeo all'epoca dei Kaḍiri (1049-1222), mecenati delle arti e delle scienze.

L'antica letteratura giavanese (detta anche *kawi*) ha affidato temi indiani alla lingua indigena. I poeti di corte trovarono ispirazione per sempre nuove opere in poesia (*kakawin*) e in prosa nelle grandi epopee *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*, eredità che la cultura sanscrita ha lasciato ai paesi dell'Insulindia e alla Birmania. *I kakawin* devono moltissimo alla poesia indiana, e al metro assai complicato e stringato della lingua giavanese; la forma rivela una perfezione straordinaria, ma vi manca la personalità. Le avventure di Arjuna, il piú coraggioso dei figli di Pāṇḍu (*Mahābhārata*), sono narrate spesso in canti disuguali, con strofe isolate e quartine dal metro mutevole: per esempio l'*Arjunawiwāha* (1035 ca.) del poeta Mpu Kanwa, contemporaneo del re Airlanga (1010-1049); il *Bhāratayuddha* (1157), iniziato da Mpu Sedaḥ e completato da Mpu Panuluh, vissuti entrambi al tempo dei Kaḍiri; e il *kakawin Rāmāyaṇa*, composto probabilmente agli inizi della dinastia giavanese orientale.

Il pubblico ha sempre preferito al *Mahābhārata* il *Rāmāyaṇa*, racconto della tragica separazione e della riunione del principe Rāma e della principessa Sītā; la vicenda, carica di tensione e forte di valori etici, riunisce con arte abilissima motivi fiabeschi. Il tema ha avuto molto successo nella pittura e scultura dell'epoca: i bassorilievi che ornano i muri interni del tempio di Prambanan, dedicato a Śiva, sono simili a «una pagina di poesia incisa nella pietra», e risalgono a un'epoca (seconda metà del IX secolo) in cui la vita letteraria fu certo ricchissima, anche se non ci è pervenuto nessun documento. L'antica poesia epica giavanese fu diffusa in Giava, Sumatra e nei possedimenti malesi del regno di Majapahit: il motivo della sua fortuna sta nel teatro delle ombre (*waiang*), che riscuote tuttora grandi consensi; la traduzione di tali testi malesi gettò un ponte tra la letteratura giavanese e quella malese.

Nāgarakritāgama (1365) di Rakawi Prapantja costituisce un anello di congiunzione tra l'antica e la moderna letteratura giavanese; l'autore si attiene alla forma del *kakawin*, ma, senza accostarsi alla tematica indiana, scrive una storia dei Majapahit.

Il *Nāgarakritāgama*, privo affatto di valore storico, sfocia, come un *mogun* birmano, in un'ampollosa esaltazione delle virtú e dei meriti dei principi; nel caso specifico, del re Ajam Vuruk (1350-1389).

Segue un periodo di maggiore indipendenza, in cui nasce il genere *kidung*, diverso dal *kakawin* per forma e contenuto. Il metro quantitativo, inadatto alla lingua giavanese, si fa sillabico, e viene introdotta la rima finale; l'elemento giavanese si afferma nella scelta tematica, e si formano cicli di saghe indigene (*pandji*) che conquisteranno persino Siam e Cambogia. Temi preferiti del *kidung* sono il romanzo d'amore tra il principe di Koripan e la principessa di Kaḍiri, ma compaiono anche episodi tratti dalla storia di Singhasāri e di Majapahit; il *Kidung Sunda* narra l'amore del re Ajam Vuruk per una principessa sunda.

Di questa storiografia leggendaria fa parte anche la *Storia dei principi* (*Pararaton*), probabilmente del 1481. Un anonimo ha raccolto in un vero capolavoro scritti originalmente indipendenti (la cronaca delle dinastie Singhasāri e Majapahit) con qualche biografia: Ken Angrok (1222-1227), Raden Wijaya (1294-1309) e il primo ministro Gajah Mada (1331-1364).

Meritano un breve accenno i *tantra*, formalmente vicini ai *kidung*, ma tematicamente ispirati alle favole del *Pañcatantra*; sono racconti-cornice simili a quelli delle *Mille e una notte*, che propongono buoni consigli per la guida dello stato e per il comportamento pratico: numerose le traduzioni nei differenti dialetti.

Poesia islamico-malese

Il crollo del potente regno Majapahit pone fine all'influenza indiana sulle letterature dell'Indonesia e della Birmania: lo spirito della grande cultura buddista permane nell'isola di Bali, lontana dai turbamenti storici.

La grande eredità letteraria di questa cultura passò allora ai domini malesi di Sumatra e della penisola di Malacca, dove i grandi poemi epici indiani ebbero nuova vita, in numerose versioni in prosa, nuove nella forma e con nomi originali: con i racconti *pandji*, il *Sedjarah Melayu* (*Cronaca malese*) e il romanzo eroico *Hikajat Hang Tuah* rappresentano le piú belle creazioni della narrativa malese.

La *Storia del principe Rāmā* (*Hikajat Sri Rāma*) e altre opere del periodo preislamico, rivelano già un forte influsso dello spirito di questa religione nella fraseologia e nel vocabolario. L'Islam giunse all'inizio del XV secolo nella penisola malese e trionfò su Giava nel 1520; quasi

contemporaneamente prese avvio l'espansione europea in Oriente, e nel 1511 i portoghesi conquistarono il porto di Malacca, un tempo florida base commerciale del regno di Srīvijaya.

Missionari islamici fecero conoscere a letterati malesi favole, saghe e racconti persiani, i cui elementi spesso coincidevano con alcuni motivi indiani, ma seppero sempre sfruttare, con notevole abilità, scritti induisti-giavanesi per propagandare la propria fede: bastava sostituire agli eroi delle epopee indiane i bellicosi guerrieri dell'Islam, per salvare le apparenze. Ne distrussero però la sostanza, poiché gli eroi indú raffiguravano gli dei nel loro aspetto umano. I musulmani fecero agire il re Alessandro, precursore di Maometto, difensore della religione di Abramo, ma anche Amīr Ḥāmzā e Muḥammad Hanafiah; scrissero leggendarie narrazioni della vita del profeta e dei suoi discepoli, per lo piú di origine persiana: testi che non eccellono per oggettività storica e precisione geografica. L'avvento dell'Islam in Malesia fece fiorire numerose opere giuridiche e mistiche; famose sono le poesie del mistico Ḥāmzā di Sumatra, *Ḥāmzā Pansuri*, le raccolte di pensieri etici e di libri di saggezza come il *Giardino dei divertimenti del principe* (*Bustān assalatīn*, 1638).

Le piú belle realizzazioni della prosa malese sono le opere storiografiche e il romanzo. La *Cronaca malese* (*Sedjarah Melaju*) è indubbiamente un capolavoro, significativo anche perché rivela tutti i segreti della letteratura malese: fonte preziosa dello spirito indigeno, del folclore e della civiltà. L'autore, anonimo, forse di sangue misto, è perfetto conoscitore della lingua e uomo di grande cultura: presenta la storia dell'impero malese fino alla conquista europea di Malacca e Singapore.

Numerosi passaggi dell'opera, dedicati a temi leggendari e intessuti di elementi folcloristici, devono essere di continuo confortati da materiale epigrafico e fonti contemporanee, soprattutto cinesi. L'autore accoglie lunghi passi di opere antiche, a esempio della *Cronaca dei principi di Pasai* (*Hikajat radjaradja Pasai*), la piú antica cronaca malese; adatta a personaggi storici episodi tratti dal *Rāmāyaṇa* e dal *Mahābhārata*; introduce nel testo la conversione all'Islam del popolo malese, mettendone in luce lo sviluppo quasi mitico. Lo stile vivace, fluente e interessante si fa particolarmente plastico, quando lo scrittore può soffermarsi su avvenimenti autobiografici.

La *Cronaca malese* rappresenta in modo eccellente la storiografia indigena, mentre la *Storia di Hang Tuah* (*Hikajat Hang Tuah*) è il piú bell'esempio di romanzo storico. Hang Tuah, eroe e cortigiano, visse all'epoca dello splendore del regno di Malacca (1403-1511); molte saghe e numerose favole conservarono di lui un'immagine idealizzata, dipingendone virtú, debolezze e avventure a toni violenti; intorno a lui sorse un ciclo di leggende autonome. Questo romanzo non favorisce soltanto (come la *Cronaca malese*) una migliore comprensione della lingua e del carattere popolare, ma è stato giudicato anche in Occidente il piú bel libro della letteratura malese.

'Abdullāh ibn 'Abdu'l-Qādir Munši (1796-1854) apre una nuova fase della narrativa; di padre malese e di madre indiana, divenne maestro insuperabile della prosa leggera e discorsiva; ruppe il tradizionale legame con la letteratura classica, eliminò scorie mitiche e leggendarie, inserendosi vivacemente nel suo tempo, ricco di eventi storici. La piú

significativa delle sue opere è l'autobiografia, *Hikajat 'Abdullāh ibn 'Abdu'l-Qādir Munši*. Con mano sicura, umorismo finissimo e sincera partecipazione umana, 'Abdullāh scolpisce alcuni contemporanei, come il famoso Thomas Stamford Raffles (1781-1826), che nel 1818 fece di Singapore (fondata verso la fine del XVII secolo da malesi) una base inglese: lo scrittore gli insegnò la lingua iniziandolo ai misteri della cultura indigena. L'opera di 'Abdullāh resta isolata e non ha mai suscitato vasta eco.

La letteratura popolare malese non è troppo dissimile, per carattere e contenuto, dal patrimonio folcloristico di altre tribú indonesiane come i batak, i minangkabau, gli atjeh, i dajak e altre. Cantastorie vagabondi, *penglipur lara* (consolatori d'affanni), hanno tenuto vivo l'amore per il racconto che si è conservato purissimo, rifiutando tutti gli influssi stranieri e conservando i caratteri tipici della narrativa indigena: ampollosità, complicazione, ripetizioni stereotipe di certe frasi, meticoloso accostamento di parole: tratti, insomma, che annoiano gli europei, ma che affascinano il pubblico malese. Vi traspare la viva nostalgia di un mondo per sempre scomparso, delle antiche corti che i malesi identificano con principi, principesse, eroi e guerrieri. Le favole di animali, ambientate in foreste e pianure, entusiasmano sempre gli indigeni: personaggio centrale è l'astuto cervo nano, assai simile alla nostra volpe.

La poesia malese si rifà agli antichi scongiuri, recitati in ritmi liberi da medici-stregoni ed esorcisti; lo *sjair* e il *pantun* sono le sue uniche forme.

Lo *sjair*, quasi primitivo, comprende versi di quattro parole ciascuno: ogni verso deve avere un minimo di otto e un massimo di undici o dodici sillabe con quattro arsi; si considerano non accentate le sillabe degli ausiliari poco importanti. Per ottenere una rima, si cerca di far coincidere l'ultima vocale, la consonante che la precede e, possibilmente, anche la successiva. Tratta quasi sempre temi epici e talvolta si estende per migliaia di versi; tutti i componimenti rispettano uno schema linguistico e metrico unitario. Alcuni *sjair* cantano il destino degli uomini: *Bidasari*, *Ken Tambuhan* (il tema è tratto dai racconti pandji), *Jatim Nestapa*, *Silidung Dalima*, ecc. Gli eroi devono affrontare invidia e odio, ma tutte le vicende, sempre velate di tristezza, si risolvono felicemente: la vera tragedia non nasce mai. Il contenuto drammatico è vibrante, nonostante l'introduzione di ampi passaggi che mettono alla prova la partecipazione del lettore, senza però tediarlo.

La poesia didattica rappresenta una forma particolare di *sjair*: le sue composizioni ritmate, facilmente orecchiabili, contengono massime, trasmettono verità religiose, criticano avvenimenti contemporanei, mettono alla berlina scandali sorti nei piú alti ceti sociali, racchiudono profezie ispirate all'astrologia.

Il grande pubblico preferisce però il *pantun*, che formalmente risulta di quartine con versi di lunghezza uguale (quattro parole bisillabe) a rima alternata; i primi due fanno le veci di prologo, velano allusioni simboliche, da cui si giunge alla conclusione: il tema prende forma, giungendo a una vera perfezione poetica. Il *pantun* trae vita da motivi diversi: tenere confessioni d'amore, lodi espresse con spirito cortigianesco, ironia, critica sferzante contro la corruzione (*adat*), nostalgia per il paese, prassi di vita, enigmi.

È facile rilevare numerosi paralleli tra il *pantun* e la poesia giapponese. Lo *sjair* e il *pantun* sono molto diversi: il *pantun* è cantato, mentre lo *sjair* si legge come la poesia europea. È in prosa rimata sul modello arabo (la stessa parola *sjair*, poeta, è un prestito arabo), ma l'affinità è solo esteriore, poiché rinuncia del tutto al metro quantitativo. Nel *pantun*, invece, ogni verso è articolato in due membri che formano un'unità sintattica.

I moderni

La letteratura indonesiana moderna, ancora giovanissima, sorse mentre il popolo lottava per liberarsi dalla tutela europea; quando le tribú si riunirono in uno stato unitario, fu necessario scegliere una lingua ufficiale riconosciuta da tutti; l'idioma prescelto doveva essere facile, ma capace di tenere in vita l'idea della lotta per la libertà, della rivoluzione nazionale: si scelse alla fine il malese, un tempo usato nelle cancellerie Śrīvijaya, lingua franca dei commercianti e dei dotti dell'Insulindia, Birmania, Thailandia, e adattissima ai piú alti compiti per la semplicità della sua struttura grammaticale; la flessibilità del suo vocabolario avrebbe reso possibile l'introduzione di nuovi concetti. Nel 1928, giovani nazionalisti indonesiani ribattezzarono la lingua malese *Bahasa Indonesia* (idioma indonesiano): intendevano compiere cosí il primo passo sulla via dell'unità. Quando il 17 luglio 1945 si proclamò la repubblica indonesiana il *Bahasa Indonesia* divenne lingua nazionale ufficiale. L'Istituto per la letteratura popolare, in indonesiano *Balai Pustaka*, sorto al tempo del dominio coloniale olandese, acquistò molti meriti nello sviluppo della letteratura indonesiana, andando incontro al popolo che desiderava pubblicazioni a basso prezzo. Molti scrittori si offrirono per quest'opera, nella speranza di poter contribuire al rinnovamento della letteratura; con polemica appassionata attaccarono le forme tradizionali e il convenzionalismo rigido, richiedendo in campo sociale lo sviluppo libero e dinamico dell'individuo e la sua liberazione dalla prigionia di usi antichi (*adat*). Marah Rusli tratta nel romanzo *Sitti Nurbaja* (1922) un amore impedito dai pregiudizi, mentre Abdul Muis dimostra in *Educazione sbagliata* (*Salah asuhan*, 1928) l'incompatibilità fra la tradizione indigena e la civiltà occidentale in un matrimonio misto indonesiano-europeo. Nel frattempo si ricercavano forme nuove che avrebbero sostituito lo *sjair* e il *pantun* classici, ormai superati. La letteratura indonesiana entrò in una nuova fase nel 1933, con la fondazione del periodico letterario-culturale *Pudjangga Baru* (*Nuovi poeti*), il cui editore, lo scrittore Takdir Alisjahbana, riunì gli esponenti delle nuove idee. Gli scrittori divennero anche critici della società, ma si divisero. Takdir Alisjahbana, il maggiore rappresentante della corrente riformatrice, credeva in un mutamento radicale della società, ispirato a idee occidentali e sorretto dal rifiuto di antiche convenzioni: le sue idee sono espresse nel romanzo *Vele al vento* (*Lajar terkembang*). Amīr Ḥāmzā e Armijn Pane sostennero invece le istituzioni tradizionali, e intendevano adattarle in qualche modo alle nuove esigenze; i problemi connessi con questa ideologia sono esaminati piú da vicino in *Catene* (*Belenggu*), il romanzo di Armijn Pane.

Molti lirici vollero infondere nuovi contenuti in forme antiche: Amīr Ḥāmzā tentò di risvegliare lo *sjair* nelle raccolte *Canti solitari* (*Njanji sunji*) e *Frutti della malinconia* (*Buah rindu*).

I poeti appartenenti alla «generazione del '45», cresciuti tra le due guerre, conobbero il periodo di grave paralisi causato dall'occupazione nipponica, e la dura lotta per l'indipendenza, e furono quindi intransigenti e rigidi; loro modello fu il piú grande lirico indonesiano contemporaneo: Chairil Anwar (1922-1949), morto precocemente, creatore di uno stile rivoluzionario e liberissimo, autore originale, in palese contrasto con la poesia del passato. Una breve raccolta di sue poesie, *Sassi aguzzi* (*Kerikil tajam*), e il poema *Io* (*Aku*) appoggiano violentemente l'individualismo piú esasperato, interessato solo a gustare l'attimo che passa, libero da legami ed esente da illusioni. A questa mentalità doveva necessariamente opporsi una reazione critica: i poeti della «generazione del '45» furono accusati di astrattezza; fu detto che erano piú interessati ai libri che alla vita in sé, mentre il momento imponeva gravi problemi.

Oggi la letteratura indonesiana sembra effettivamente all'altezza dei suoi compiti, anche se si attendono ancora opere di livello internazionale.

Otto Karow

LETTERATURA MALGASCIA

La scoperta della letteratura del Madagascar risale appena alla fine del XIX secolo, e ancor oggi non può essere apprezzata appieno, soprattutto per la difficoltà di reperirne i testi. Le traduzioni inoltre non danno che una pallida immagine della sua ricchezza. La superficie del Madagascar è maggiore di quella della Francia e del Benelux messe insieme: le raccolte antologiche che riportano fedelmente e con precisione i testi malgasci, comprendono però solo pochi territori, come la regione di Imerina, nelle vicinanze di Tananarive, costa nord-occidentale, il Sakalavi meridionale a partire dalla riva destra del fiume Onilahy, il territorio dei bara nella zona meridionale dell'interno dell'isola. Tutti i manoscritti di queste regioni, inoltre, sono in arabo.

Per quanto riguarda gli altri territori, gli studiosi della tradizione locale si sono limitati a trascrivere in francese il contenuto dei racconti trasmessi oralmente, senza dedicare soverchia attenzione allo stile. Essi, tranne rare eccezioni, erano interessati più che altro a raccolte di documenti storici e religiosi, e perciò hanno dedicato i loro sforzi alla prosa, trascurando canti e poesia. Del resto anche quando il testo originale viene riportato fedelmente, non sempre le traduzioni si rivelano all'altezza delle molteplici sfumature di vocabolario e di stile.

Origine indonesiana

Le tribù che vivono nelle diverse regioni del Madagascar si differenziano solo per alcuni caratteri del tutto marginali rispetto alla maggioranza di elementi comuni. Perciò le poesie sakalavine, ancora inedite, risultano assai simili al genere degli *haïn-teni* che Jean Paulhan ha ritrovato a Tananarive. In tutto il Madagascar, sia nelle favole sia nei canti, si ritrovano gli stessi temi con varianti, e la pubblicazione di altri documenti difficilmente porterebbe alla luce motivi nuovi. Nonostante i limiti e le lacune si può tentare di dare un quadro generale della letteratura malgascia, che fra l'altro è particolarmente interessante per essere vissuta fino al XIX secolo al di fuori dei grandi moti culturali. Gli indigeni sono lontani discendenti di alcuni isolani del sud-est asiatico. Agli albori della nostra epoca, probabilmente durante l'età del ferro, qualche battello sorpreso dalla tempesta fu trascinato verso ovest, di isola in isola fino al Madagascar. Si formò

cosí una piccola comunità, che si moltiplicò col tempo conservando sempre la cultura dei padri. I racconti e i canti del Madagascar non presentano infatti alcuna analogia con la letteratura popolare dell'Africa orientale o meridionale. Verso il XIII secolo approdarono nel nord-ovest e nel sud-est dell'isola navi con equipaggi arabi o musulmani. Il loro arrivo, però, non influenzò quasi affatto la cultura locale. Un confronto con le letterature dell'Indonesia mette invece subito in luce gli elementi indonesiani o addirittura polinesiani. Bisogna tener presente, però, che in Oriente i caratteri indonesiani recarono dapprima il timbro dell'induismo e piú tardi quello dell'islamismo.

La lingua

Non esiste ancora uno studio approfondito della letteratura malgascia. Si conoscono soltanto introduzioni, singoli articoli, capitoli staccati di libri sul Madagascar e alcuni contributi pubblicati in opere lessicali.

I dialetti della lingua malgascia offrono svariate possibilità artistiche grazie al ritmo e all'intonazione. Ogni parola è accentata — nel passato l'accento consisteva solo nell'allungamento di una data vocale, oggi invece è l'intensità del tono che varia. La successione delle sillabe — formate da una vocale o da vocale piú consonante — è determinata ritmicamente. Una sillaba con vocale lunga si alterna a una con vocale breve, talora — meno di un terzo dei casi — con due brevi. Le vocali brevi hanno talvolta suono smorzato, ma ciò non limita la tonalità complessiva della lingua. Infatti le vocali piene sono piú del doppio delle altre e le consonanti mute appena un terzo del totale. Le labiali sono molto piú numerose delle gutturali e le vocali hanno una certa durezza, cosicché la lingua ha un timbro particolarmente sonoro.

Nel secolo XIX la letteratura malgascia era ancora affidata esclusivamente alla tradizione orale, a eccezione di qualche testo magico-religioso. Ancora oggi canti e favole vengono tramandati oralmente, tranne che nella zona di Tananarive e nei dintorni dei centri piú importanti. La radio ha anzi rinnovato questa antica usanza (s'intende fra quei gruppi che si sono rapidamente adeguati alla civiltà occidentale) trasmettendo poesie *haïn-teni* recitate da «specialisti». Nei canti e nelle poesie, le singole strofe sono sempre intervallate da una pausa della recitazione; nella prosa, invece, le frasi sono divise da determinate parole, che formano cosí una sorta di punteggiatura parlata, o talvolta ripetono sottolineando la parte piú importante del periodo. Alcune radici di vocaboli possono essere modificate mediante l'aggiunta di particelle. L'abilità di narratori e oratori consiste nel descrivere un avvenimento nelle visuali piú diverse, modificando la medesima radice in vari modi. Nelle favole, come in un canto o in un discorso, le ripetizioni di suoni e parole non vengono evitate, ma anzi sono volute. Il narratore deve inoltre ripetere i nomi dei personaggi della vicenda senza ricorrere a pronomi; infatti esiste un solo pronome di terza persona con tre significati: lui, lei, loro; un uso troppo frequente causerebbe molti equivoci.

Narratori e poeti fanno ampio uso di raddoppiamenti e di onomatopee, molto frequenti nella lingua malgascia, che risultano dalla ripetizione di una sillaba. Dal carattere di queste formule si spiega l'uso limitato di aggettivi e di descrizioni. Molte parole infatti hanno già una funzione descrittiva. A esempio, un vocabolo basta per indicare dove si porta qualcosa e come: sotto il braccio, sulla testa, con un bilanciere, eccetera. Quarantaquattro vocaboli designano altrettante andature, quarantuno indicano le peculiarità della vista e dello sguardo.

La medesima parola ha spesso contemporaneamente un significato astratto e un senso concreto. La similitudine, quasi sempre una specie di confuso simbolismo, appare generalmente in forma di ellissi. Cosí la relazione «pepe e occhio» indica minaccia, ma anche diffidenza; infatti «se gli occhi sono stati irritati dal pepe, si diventa prudenti anche con il resto». «Zenzero e oleandro» significa invece: «Rivaleggiare con qualcuno, come queste piante rivaleggiano tra di loro, senza rassegnarsi a sopportare il profumo piú penetrante dell'altra».

Proibizioni governative hanno talora modificato la terminologia simbolica. Nel regno fu vietato l'uso della parola «bozzolo di farfalla», essendo morta una regina che aveva questo nome. Un oratore o un narratore sakalavo, parlando ai parenti di un morto, cerca di evitare parole il cui suono richiami il nome del defunto. Musici, cantanti e narratori desiderano sempre aumentare il loro pubblico, sia per guadagnare di piú sia per consolidare la loro fama: cercano quindi di forgiare una lingua propria per evitare le fin troppo numerose allusioni a luoghi o famiglie.

I generi tradizionali

Una distinzione troppo rigorosa tra i vari generi è naturalmente impensabile. Cantanti, poeti e narratori li mescolano con grande libertà. Tra le forme piú popolari vi sono gli indovinelli. Da una favola apprendiamo che un principe scelse in sposa la giovane nobile piú abile nel risolvere gli enigmi. Il principe, in seguito, cadde prigioniero e chiese aiuto alla principessa facendole pervenire un messaggio cifrato. La donna, abituata a risolvere gli enigmi, riuscí a liberarlo. Presso le tribú dei bara, lo stesso giovane è considerato una specie di dio della giovinezza che, grazie all'abilità della moglie nel risolvere gli enigmi, riesce a sconfiggere il dio del cielo e del sole. Se raggiungono una determinata lunghezza, le opere in prosa sono interrotte da alcune strofe cantate. Talvolta alcuni racconti sono chiusi da un proverbio. Non è però chiaro se questo abbia semplicemente una funzione illustrativa o se ne debba riassumere il contenuto. È impossibile tuttavia eliminarlo, poiché la formula epigrammatica — che è la base degli *haïn-teni* e dei discorsi pubblici — conferisce loro grandissima importanza, in quanto espressione della saggezza degli antenati.

Quando giocano, i bambini del Madagascar, come tutti i bambini del mondo, fanno la conta recitando alcune rime. Si abituano cosí al ritmo e all'assonanza. Si affrontano anche in gare di quesiti: chi è piú forte, l'uomo o l'albero? L'albero, poiché, precipitando, può uccidere il taglialegna. Ma l'albero non è a sua volta abbattuto dalla tempesta? E una collina non sa dirottare la tempesta? In occasione dei riti tradizionali del clan, i bambini apprendono le preghiere dal patriarca. Durante le feste o le recite di attori girovaghi, vengono iniziati alle forme stilistiche sorte in epoca remota.

Le favole vengono trasmesse in modo analogo. Ma la proporzione tra i testi raccolti e il materiale effettivamente disponibile non è mai compiutamente rispettata, neppure nelle antologie migliori. Gli informatori dei missionari erano indigeni convertiti al cristianesimo, e hanno riferito racconti edificanti, tralasciando tutti i particolari che ritenevano volgari od osceni. Fino a che punto i malgasci, che seguono ancora abbastanza fedelmente i comandamenti dei loro antenati, credono alle verità dei racconti tradizionali? Nell'altipiano, lontano dalle grandi città, troviamo ancora oggi alcuni vecchi che si rifiutano di narrare certe storie prima del calar del sole o della notte, e che spesso rifiutano persino di parlare. Tuttavia è ormai quasi caduta in disuso l'antica formula di prammatica da recitare prima o dopo la narrazione per placare gli spiriti.

Non è facile distinguere le storie favolose, abbastanza brevi, che nel corso di una serata vengono narrate una dietro l'altra, dalle favole che cercano di spiegare e giustificare il comportamento degli animali. Presso le tribú ancora relativamente fedeli alla tradizione, persino le storie amene hanno la funzione di spiegare l'ordine sociale esistente e si riferiscono a una specie di mitologia. Sono stati degli studiosi europei e non dei narratori locali a ricostruire alcuni cicli, a esempio quello di Zatovo, il terrestre che supera con la sua forza il dio sole, « ponendolo in ombra ». Nelle raccolte di racconti dell'interno dell'isola, Zatovo viene sostituito da Ibonia, che calpesta la legge morale, lotta contro uno stregone e lo sconfigge. Il racconto di tutte le sue avventure richiede una intera notte.

Sempre nella regione di Imerina, i temi mitologici sono sviluppati in racconti ameni. Alla vittoria dell'astuzia sulla forza bruta, la letteratura popolare ha dedicato le favole sui due banditi, Kotofestsy e Imahaka. I motivi della narrativa popolare si fondono con la tradizione leggendaria dando luogo alle « cronache », che vorrebbero essere considerate « storicamente vere ».

Un tempo, in ogni tribú esistevano determinati clan che si erano assunti il compito di divulgare e di conservare le decisioni reali, che avevano sempre la forma di discorsi. Nella regione meridionale dell'isola, il re non parlava mai di persona: un araldo prendeva la parola in vece sua. Nell'interno, tutti gli uomini della tribú ricordavano a memoria ogni proclama reale. Esistevano quindi degli esperti di retorica, i quali sopravvissero alla decadenza dei vari regni, e furono poi utilizzati dai borghesi di Imerina.

Il principe doveva stare attento a non ripetere spesso lo stesso comando, anche per non offendere la suscettibilità dei sudditi. I capifamiglia dal canto loro dovevano dar fondo a tutte le riserve della memoria per comporre lunghi discorsi in occasione di matrimoni, funerali, ricorrenze dei defunti e degli antenati, eccetera. E tutto ciò facendo mostra di estrema umiltà senza smettere mai di scusarsi prima ancora di iniziare il discorso. Una sovrabbondanza di proverbi conferisce maggiore peso alle parole del discorso. Ed è dai proverbi che all'interno dell'isola ha origine il genere letterario piú popolare, *haïn-teni*. Nel 1913 Jean Paulhan ha scoperto queste composizioni per gli europei e nello stesso tempo per i malgasci. I piú semplici *haïn-teni* consistono in quattro versi, divisi in coppie. I primi due introducono il tema in maniera simbolica, mentre i secondi lo espongono esplicitamente. La somiglianza con i *pantun* malesi è piuttosto evidente.

Nell'interno dell'isola è stato possibile annotare i canti in onore del re prima che si estinguessero. Una di queste composizioni è formata da tre strofe di 4-2-3 versi; i versi terminano con la sillaba *na* o *ni*. Un secondo canto è composto di cinque strofe di 5-5-3-4-4 versi. Nelle due ultime strofe la stessa espressione, ripetuta tre volte, forma un verso.

Analoga mancanza di varietà linguistica mostrano i cori con i quali le donne accompagnano il rito per guarire gli ossessi, lo svolgimento di funerali, circoncisioni, gare. Durante le cerimonie della sepoltura, spesso ragazze e giovani donne invitavano gli uomini a un canto alternato. Un coro femminile scandisce il duro lavoro dei portatori di pietre tombali. La melodia è molto simile a quelle che vengono cantate durante il lavoro, per esempio ai canti dei guidatori di piroga.

Alcuni poeti viaggiano di villaggio in villaggio e di festa in festa, accompagnandosi sulla *valiha*, una sorta di cetra. Essi arricchiscono le composizioni celebri con allusioni sui fatti del giorno. Queste compagnie di musici girovaghi sopravvivono ancora nella fascia costiera, mantenendo ancora in parte le tradizioni poetiche; sono però mutati gli strumenti: oggi si usano violini e fisarmoniche. Nelle tribú dell'altipiano, che dal XVIII secolo formano una specie di entità territoriale, i vecchi non si preoccupano piú di tenere in vita la tradizione raccontando fiabe ai nipoti. I musici, *mpilalao*, sono pagati per intrattenere il pubblico. I temi dei loro canti sono ricavati dai racconti e spesso uno di loro narra l'intreccio che poi la compagnia mima e canta.

I contemporanei

La diffusione del cristianesimo, iniziata piú di un secolo fa, e soprattutto la scoperta della cultura occidentale, modificarono profondamente la vita degli indigeni verso la fine del XIX secolo. Gli informatori di padre F. Callet cercavano, già prima del 1875, di far passare le leggende per documenti storici. Neppure venti anni dopo uno scrittore come Rainandrianampandry si ispira non piú soltanto alla tradizione ma anche ai classici europei. Gli storiografi Rabary, Rainitovo, M. Rasamuel seguono analogamente modelli occidentali, mentre sono numerosi gli scrittori che traducono opere straniere: M. Dox, a esempio, traduce il *Cid*, J. Rakotonirainy il *Bhagavadgītā* (egli era convinto che la letteratura malgascia avesse origine indiana).

I romanzieri che si rivolgono al pubblico indigeno si servono sempre della lingua malgascia, anche imitando modelli inglesi o francesi. Non altrettanto per i saggi, i cui autori hanno spesso preferito il francese, ritenendolo piú chiaro. Uno scrittore come Razafintsalama, noto in campo narrativo con lo pseudonimo Dama-Ntsoha, alterna, secondo il genere del suo lavoro, il francese e il malgascio. La prosa contemporanea (rappresentata fra gli altri anche da Jacques Rabemananjara) è cosí intimamente collegata con la letteratura francese che non rientra nell'ambito di questo capitolo.

A sua volta, la lirica moderna subisce completamente l'influsso europeo. Essa conosce vere rime e poesie con formule prestabilite.

Fra queste soprattutto le quartine che non hanno quasi niente a che vedere con gli *haïn-teni* e *pantun*. Tuttavia i poeti si ispirano nello stesso tempo a fonti europee e indigene: J. J. Rabearivelo (1901-1937) scrisse con stile brillantissimo in francese, ma nelle sue poesie seppe fondere, senza farsi limitare dalla lingua, motivi stranieri e antica tradizione indigena.

Jacques Faublée
e Marcelle Urbain-Faublée

LETTERATURE DELL'OCEANIA

Gli indigeni dell'Australia e delle isole dei mari del Sud differiscono talmente per razza, lingua e cultura che non si può parlare di una loro letteratura comune. Il livello della vita va dal primitivismo totale degli aborigeni australiani alla notevole organizzazione statale dei polinesiani, i cui gruppi piú importanti seppero dar vita a una propria originalissima cultura. La trasmissione orale è l'unica caratteristica comune di queste produzioni diverse, in cui l'influsso straniero si è fatto sentire solo in epoca recente.

Australia

Il mondo sociale e spirituale degli aborigeni australiani, che vivono di caccia e della raccolta di piante commestibili, è sempre stato profondamente influenzato dal totemismo. Le tribú credono nell'origine dell'uomo da esseri primordiali (animali, piante, figure mitiche) e nel legame permanente tra il clan e queste creature. Solo gli uomini adulti conoscono questo legame, e il significato dei relativi miti e canti. Ogni giovane, con cerimonie suggestive, viene iniziato al « tempo dei sogni », il periodo primordiale degli antenati totem. L'iniziato promette di non rivelare i misteri a donne, bambini e stranieri e di non parlarne inopportunamente o in luogo profano. La trasmissione dei segreti è affidata a pochi eletti, membri di un certo clan. Gli anziani sapienti sono circondati da rispetto ed esentati dai lavori profani. La conoscenza dei diversi clan totemici è mantenuta da anziani fidati che si scambiano reciprocamente informazioni sui rispettivi miti. Ogni adulto può trasmettere liberamente certe leggende, come quelle sul serpente dell'arcobaleno o sull'essere supremo vagamente personificato. In nessun caso però vi si deve cercare solo divertimento; infatti lo scopo è sempre magico. Il narratore ripete gli avvenimenti del « tempo dei sogni » per assicurare il futuro del mondo. Analogamente ogni clan totemico deve garantire l'incremento dei propri animali o piante totem, garantendo cosí la sussistenza del popolo.

I miti spiegano sovente l'origine di particolarità locali come rocce o sorgenti. I luoghi legati ai miti sono molto venerati, soprattutto le rocce sulle quali sono state ritrovate incisioni « ombre » del « tempo dei

sogni ». Rinnovando di tanto in tanto queste incisioni, gli indigeni credono di perpetuare il potere magico dei miti. Analogamente avviene anche per alcuni disegni schematici tracciati su legni o pietre levigate, nascosti in luoghi sacri e considerati prove delle peregrinazioni di antenati totem al « tempo dei sogni ».

Donne e bambini, che sono tenuti all'oscuro di questi miti, si limitano a narrare favole, prive di valore magico, e per lo piú relative all'origine di animali o di piante: la fantasia ha qui buon gioco e i testi rivelano acutezza molto maggiore dei miti totemici la cui espressione deve rimanere immutata.

Melanesia

Al contrario degli aborigeni australiani i melanesiani e le tribú Papua della Nuova Guinea sono agricoltori sedentari. Il loro modo di vita favorí lo sviluppo dell'artigianato (incisioni su legno) ma comportò spesso minori comunicazioni tra le singole tribú, sovente molto piccole. Nella Melanesia vera e propria, che si estende dall'arcipelago di Bismarck alla Nuova Caledonia, la navigazione (per lo piú praticata lungo la costa) rese possibili certi contatti.

In una parte di questa regione — dallo stretto delle Marianne fino al golfo di Papua, nella Nuova Guinea meridionale — le cerimonie rituali ricordano quelle degli indigeni australiani: interpreti mascherati recitano mimandoli drammaticamente testi conservati con pedantesca precisione. Gli adolescenti sono a lungo istruiti sui miti, soprattutto antichi racconti sull'origine della civiltà piuttosto che le leggende sulla creazione del mondo o degli uomini. La cooperazione fra diversi clan totemici rivela il tentativo di comprendere in un solo ampio quadro tutti gli aspetti dell'universo cui si aggiungeranno poi nuove esperienze, come l'arrivo degli europei e la conoscenza di merci o piante straniere.

Anche se donne, bambini e stranieri sono esclusi da questa tradizione, probabilmente la trasmissione di miti rituali fu inizialmente affidata alle donne. Di alcuni miti esistono due versioni: una esoterica per gli iniziati, una popolare per donne e bambini. In queste la conclusione del racconto non ha un significato mitologico, ma piuttosto favoloso o scherzoso. Del resto, in alcune regioni, le donne possono cantare solo certi canti: per esempio presso i marind-anim della Nuova Guinea meridionale, solo lamenti funebri.

Nelle leggende cultuali delle società segrete, che non hanno contenuto totemico, svolge un ruolo importante la rappresentazione di un mostro che inghiotte i novizi e poi li sputa: cosí sperimentano la morte e la resurrezione prima di essere iniziati. Nelle società segrete che hanno diversi gradi viene narrato un ciclo di leggende cultuali: oppure il mito del grado inferiore viene adeguatamente ampliato o talvolta anche diluito.

I racconti di eroi che non hanno legami religiosi o totemici non sono soggetti alla segretezza. Narrano, a esempio, le avventure del dio Tangaroa, di origine polinesiana, che per i melanesiani e per i papua rappresenta un eroe dalle molte avventure. Altri temi ricorrenti sono l'apparizione di un serpente gigante che ha portato agli uomini il fuoco o dal cui corpo smembrato sono nate le prime piante commestibili; la lotta vittoriosa di uno o anche due eroi per abbattere il mostro distruttore della terra; lo scontro tra due eroi, uno intelligente e uno sciocco o crudele al quale ultimo vengono attribuiti tutti i mali della terra.

L'epoca primordiale non appare piú, in questi miti, paradisiaca, il presente non è necessariamente peggiore. Caratteri comici compaiono sempre piú accentuati nei miti di eroi e nelle leggende della Nuova Britannia, dedicate all'astuto Kabinana e allo sciocco Karvuvu: al mito del paradiso si sostituiscono racconti di scherzi pepati. In maniera analoga dai miti sulle salamandre demoniache della Nuova Caledonia sorse un ciclo di racconti profani, poco collegati tra di loro, nei quali l'elemento magico è solo un lontano ricordo. Le leggende si trasformano cosí in favole, spesso di tipo eziologico o con scopi di educazione sociale, ma anche in burle piuttosto grossolane oppure in racconti che si soffermano con compiacimento sui lati orripilanti della sconfitta dei demoni. Frequente è qui l'ispirazione morale che non trova riscontro nella tradizione mitica vera e propria e nei numerosi racconti di viaggi nel regno dei morti, in cui il destino dei defunti non dipende dalla vita precedentemente condotta.

A questo genere appartengono le storie del labirinto, rappresentate drammaticamente nelle Nuove Ebridi, che intendono facilitare il viaggio dei morti nell'aldilà descrivendone il percorso.

La coscienza storica dei melanesiani e dei papua è assai poco sviluppata: al di fuori dei discorsi tenuti in occasione di alleanze dai capi tribú della Nuova Caledonia (spesso ripetuti alla lettera nelle ricorrenze festive) e dei canti che celebrano i vincitori o scherniscono i vinti, non si tiene memoria di eventi storici. Gli avvenimenti del passato sono completamente dimenticati o sopravvivono solo in forma mitologica.

Nella lirica dei melanesiani e papua bisogna distinguere innanzitutto tra le composizioni magiche e quelle di occasione. Le prime, formule per invocare la pioggia, scongiuri per guarire le malattie eccetera, restano patrimonio segreto di alcuni membri della tribú e dei loro discepoli. La lingua è spesso arcaica, poiché quello che importa non è la comprensione del contenuto ma l'efficacia magica delle parole. Quando tali versi sono inseriti nei racconti essi perdono la loro peculiare efficacia.

Poesie d'occasione possono essere considerati i lamenti funebri, che ispirati a sentimenti immediati hanno vita breve, e i canti di scherno, che hanno anche un certo scopo punitivo: chi è additato in un canto come colpevole di un furto o di una trasgressione sessuale, considera questa pena piú grave che una multa o una punizione corporale.

Gli indigeni della Melanesia non hanno il sentimento della natura, e l'amore ha una parte insignificante nella loro poesia.

Costituiscono un'eccezione gli abitanti delle piú settentrionali fra le isole Salomone. Qui la domanda di matrimonio è fatta dalla ragazza, mentre il giovane si finge indifferente e risponde al corteggiamento con un canto di rifiuto, anche grossolanamente offensivo, il cui testo (e spesso anche la melodia) è stato composto appositamente. La ragazza trae però buoni auspici da qualsiasi reazione. Le metafore di queste composizioni si ispirano alla flora, alla fauna e al paesaggio delle isole. « Melma di palude » simboleggia una ragazza, « pappagallo

che becchetta » è il giovane. I poeti professionisti ricevono per questi canti e per le lodi in onore dei capi tribú un onorario in forma di conchiglie-moneta. Chi abbia composto un canto senza obbedire a un incarico preciso acquista una sorta di diritto inalienabile sulla creazione. I melanesiani della Nuova Irlanda vanno ancora oltre e pagano l'artigiano non solo per la scultura funeraria ordinatagli ma anche per il mito legato all'immagine ammettendo una sorta di « proprietà privata » delle leggende.

Il contatto con i bianchi non ha giovato alla poesia della Melanesia e della Nuova Guinea tranne che per alcuni notevoli canti religiosi. Le lingue comuni diffusesi dopo l'arrivo dei missionari, dei funzionari e dei commercianti (che alcune volte erano costituite dal dialetto della tribú piú importante, altre volte dall'orribile *pidgin-english*), facilitarono i rapporti ma ebbero un effetto negativo sulla tradizione orale. I timidi tentativi dei catechisti indigeni, di mettere per iscritto usi o fatti particolari, non riuscirono ad arrestare la decadenza che si manifestava in un crescente dispregio dell'antico patrimonio spirituale. Talora, però, si ebbe come una riviviscenza del mito, anche con elementi escatologici cristiani, incentrati sull'attesa di un ritorno degli antenati o di qualche eroe, che porteranno la liberazione dal dominio straniero e un'età felice. Tuttavia questa fede nel ritorno degli antenati, che grazie ai mezzi di comunicazione moderni si era diffuso da un'isola all'altra, oggi non è piú un mito, si è trasformato sempre piú in un movimento politico e sociale, che non ha niente a che fare con l'antico mondo spirituale melanesiano. Questo sopravvive ormai in poche regioni interne della Nuova Guinea.

Micronesia

La tradizione orale della Micronesia, che si estende dalle isole Marianne a Palau e alle Gilbert, iniziò il suo declino quando il culto degli antenati (di solito capi tribú divinizzati) cominciò ad assimilare quello di divinità naturali grandi e piccole e i residui di miti eroici e totemici. La rivalità delle maggiori famiglie, dei capi locali e delle caste sacerdotali indigene sul significato delle proprie tradizioni, cosí come l'opera dei missionari, ne favorí la decadenza.

Gli studiosi stranieri salvarono numerosi racconti — ora scomparsi nei luoghi di origine —, però del tutto insufficienti a dare un quadro completo della letteratura locale. Accanto a numerose formule magiche in poesia e canti per danze, troviamo favole di animali, avventure di pescatori e marinai e variazioni sul sogno del volo. Inoltre lamenti funebri, miti sulla creazione e sulle divinità, frammenti di una grande epopea marinaresca delle isole Marshall, storie sul maligno dio Jelafad delle isole Caroline, qualche tentativo di descrivere il mondo e le dimore di divinità e di spiriti. Restano infine le leggende intorno a un'isola fortunata del Sud e un intero ciclo probabilmente di origine micronesiana dedicato alle antiche costruzioni in pietra dell'isola Ponape.

Polinesia

Nonostante l'enorme estensione, da Samoa all'isola di Pasqua, dalla Nuova Zelanda alle Hawaii, la Polinesia costituisce una zona culturale piú chiusa della Melanesia o della Micronesia. La consapevolezza della comune origine non venne mai meno — neppure nei periodi di disgregazione politica — grazie ai contatti secolari via mare e all'esistenza di una lingua polinesiana, sia pure spezzettata in numerosi dialetti. Secondo la tradizione, esisteva una patria comune, il paese Hawaiki in un punto imprecisato a occidente: non vi sono però tracce di questa leggenda a Samoa e Tonga. In effetti si notano strette analogie linguistiche con l'indonesiano, nelle lingue polinesiane occidentali. Marinai arditi, dalla pelle chiara, i polinesiani si mossero da questa antica patria. La prima ondata migratoria ebbe luogo fra il I e il V secolo d.C., e fu seguita da una seconda che nell'VIII secolo giunse fino alle isole della Società.

Fra i miti, il ciclo dell'eroe Maui ha resistito nei secoli e si è diffuso anche fra le popolazioni insediatesi successivamente, soprattutto nella Nuova Zelanda. Fu lui a innalzare il cielo sopra il mare, pescando poi la prima isola dalle acque, rubò il fuoco alle vecchie divinità vulcaniche e continuò a battersi per l'immortalità dell'uomo. Gli indigeni ricordano, insieme con Maui, altre divinità: Sina, la vicina della luna, il dio pesce Tingirau, Tuna, un gigantesco capodoglio, dalla cui testa nacque la prima palma di cocco. Mentre la tradizione di Maui cominciava a estinguersi nelle Hawaii, i racconti dedicati alle divinità minori sono gradualmente diventati miti di secondo piano, spesso persino favole.

La cultura polinesiana cominciò a fiorire con l'arrivo di nuovi immigrati i cui capi (*ariki*) si consideravano discendenti diretti di Tane, Tu, Rongo — tre grandi divinità — o di Tangaroa, che in seguito fu venerato ancora piú profondamente. L'*élite*, che godeva naturalmente dell'appoggio dei sacerdoti usciti dalle sue file, si preoccupò di conservare la propria genealogia completa prendendo le mosse dalla leggendaria Hawaiki, e ne affidò la diffusione a *korero* (araldi). Costoro passeggiavano di notte nelle piazze vicine ai templi, per mandare a memoria le storie da ripetere e perciò furono chiamati *haere-po*, vagabondi notturni.

Questi araldi hanno effettivamente serbato la tradizione polinesiana: dovevano conoscere esattamente le genealogie e i legami di parentela di ogni capo, i matrimoni da lui contratti, i viaggi per mare, le gesta belliche. Ma oltre a questo enorme sforzo mnemonico i banditori dovevano far precedere la genealogia degli *ariki* da una lunga lista di divinità e, con l'aiuto di sacerdoti, narrare tutti gli avvenimenti dall'origine dell'universo alla nascita degli dei. Gli *ariki* mostravano molto meno interesse per l'origine della plebe « non divina », che per la propria origine divina. Cosí sorsero, soprattutto a Samoa, lunghe tenzoni poetiche nelle quali gli araldi difendevano l'antica nobiltà e l'origine divina di un capo. Mentre i sacerdoti dei primi gruppi immigrati erano semplici medici-stregoni, quelli dell'epoca degli *ariki* erano invece capi spirituali del loro popolo. Insoddisfatti delle genealogie divine e delle lotte fra gli dei si dedicarono seriamente al problema dell'origine dell'essere giungendo a conclusioni diverse.

A Raiatea — vicino a Tahiti — centro secolare della cultura polinesiana, i sacerdoti insegnavano che il grande Tangaroa era nato durante il caos primordiale, formandosi in una conchiglia e diventando dio creatore per l'azione contemporanea di tre fenomeni: forma, suono e luce. I maori della Nuova Zelanda risalgono al nulla primordiale, dal quale, a infiniti intervalli di tempo, sorsero la grande notte, il caos, il pensiero e la volontà preparando l'avvento degli dei. Nelle Hawaii invece si credeva a un'evoluzione: da acari, vermi, animali vertebrati e uomini, si svilupparono infine gli antenati divini dei capi.

Queste credenze erano espresse in versi che si potevano recitare liberamente in pubblico. Il tono della poesia raggiungeva talvolta, al ricordo delle grandi divinità, un appassionato entusiasmo.

Esisteva inoltre una dottrina segreta, riservata ai sacerdoti di alto rango e ad *ariki* eletti, secondo cui tutte le grandi e piccole divinità sarebbero manifestazioni di un solo essere eterno, *Io* o *Kiho*.

Nelle cerimonie di culto, che avevano anche un significato politico per la presenza degli *ariki* nel tempio, i sacerdoti seguivano strettamente la tradizione, che regolava il sacrificio e la preghiera così come i riti di invocazione e congedo degli dei e la loro gerarchia. Alla base di questa fedeltà a forme preesistenti non c'è qui, come in Melanesia, la preoccupazione di preservare il mondo e tutto il patrimonio culturale, ma un profondo rispetto per il tabú della tradizione, valido anche per racconti che noi certamente definiremmo profani. Si pensi soltanto all'affermazione di un sacerdote maori che, dopo l'avvento delle missioni, si rifiutò di narrare a un giovane capotribú la storia della nave Tai-nui sulla quale erano giunti alcuni immigrati verso il 1350: « Da quando è stata trascurata la "casa rossa" nella quale i nostri dotti sacerdoti insegnavano la storia, nessun luogo è abbastanza sacro perché vi si possa ricordare tutto il nostro passato, né io potrei sfuggire alle conseguenze che mi colpirebbero se ti insegnassi tutta la nostra sacra storia ».

Tuttavia alcune tribú consideravano lecite determinate versioni e se ne servivano: non si poteva pretendere una scrupolosa osservanza dei riti da uomini semplici e pescatori che invocavano gli dei familiari in privato. Nel culto di due divinità recenti — Oro venerato a Raiatea (Tahiti) e Laka adorato nelle Hawaii — due società cultuali, gli *arioi* e i « cantori di hula », mostrarono una notevole tendenza a un rituale meno rigido. Cosí i cantori di hula recitavano correttamente le formule di rito per invocare e congedare gli dei e per annullare un tabú, ma la parte centrale della festa consisteva nella « presentazione di parole belle come un mazzo di fiori ». I danzatori di hula — che con gli spettacoli odierni hanno in comune solo il nome — divennero, come gli *arioi* di Tahiti, una comunità dedita all'arte, che aspirava alla perfezione nella poesia, nella musica e nella danza. Poiché i membri dovevano avere una forte vocazione, erano necessari per l'ingresso in queste comunità un periodo di apprendistato, esami severi, e un sacrificio di comunione. Gli iniziati dovevano conoscere una parola d'ordine per essere ammessi nelle sedi della comunità. Nessuna di queste sette ricusava il culto ufficiale, ma cercava di integrarlo e anche di arricchire la vita pubblica.

Al di fuori delle celebrazioni cultuali, i danzatori di hula prediligevano la lirica con forti accenti amorosi, mostrando una sensibilità per la natura insolita presso gli hawaiani: una nostalgia quasi romantica vibra nella ricerca dell'acqua di vita del dio Kane che si trova ovunque e in nessun luogo. La poesia hawaiana è inoltre improntata di rispetto cavalleresco per la donna.

La lirica si distingue da quella occidentale non tanto per il linguaggio figurato e per peculiarità stilistiche (rievocazione di una determinata atmosfera attraverso le menzioni di certi luoghi o piante), ma soprattutto perché è eseguita solo con accompagnamento di canto, musica e danza mimata. I lamenti funebri di Mangaia (isole Cook) ne offrono un esempio caratteristico. Consistono di trenta, talora persino sessanta poesie singole. La persona piú vicina al defunto deve assumere il ruolo del solista, tutti gli altri formano il coro. Per queste e altre occasioni, tra il 1795 e il 1817, il capo Koroa, poeta di un certo talento, compose centinaia di liriche su ordinazione. Ci sono giunti frammenti veramente notevoli per forma e contenuto. A differenza della Melanesia, nelle Hawaii, non esisteva onorario per queste composizioni (il denaro era sconosciuto nella Polinesia), che venivano offerte in dono.

La struttura dei canti rispecchiava le concezioni cosmogoniche degli indigeni: i versi di apertura erano detti *tumu* (inizio primordiale), poi venivano i *papa* (base solida), cui seguivano tre o quattro strofe di lunghezza variabile, i cosiddetti « germogli », infine una breve conclusione. Esisteva anche una variante sotto forma di dialogo tra solista e coro. L'interpretazione seguiva regole inderogabili. Gli hawaiani annotavano per esempio: « voce normale » (la sola ammessa nel culto vero e proprio), « falsetto », tono « arcaico, ampolloso, enfatico ». I testi di Mangaia recano inoltre l'indicazione « piangendo ». Poiché il canto non si adeguava del tutto alla misura dei versi, si ricorreva all'allungamento delle vocali finali. Non mancano accenni di un parallelismo e spesso c'è un ritornello.

Le rappresentazioni toccavano temi diversi: avventure di spiritelli, di navigazioni leggendarie o storiche, lotte fra tribú, sacrifici umani, il regno del dio pesce Tingirau, i terrori dell'oltretomba, la storia di una costellazione. Una danza polinesiana ricorda l'arrivo dei bianchi nelle isole Cook, confermando i resoconti dei navigatori, senza tralasciare i malintesi subito sorti tra questi ultimi e gli indigeni.

Queste danze si eseguono ancora oggi, ma la loro tematica si è molto impoverita: visite di stranieri illustri e loro lodi convenzionali per la bellezza delle isole, episodi a sfondo erotico una volta rigorosamente vietati. Neppure l'introduzione di spunti biblici basta a sostituire l'antica varietà. Oggi la musica e la danza rimangono in primo piano, mentre la poesia non gode piú dello stesso prestigio.

I racconti della tradizione orale mostrano una ricchezza di temi simile a quella delle danze. Il loro carattere è talora romanzesco, a esempio i viaggi di Rata, ma altre volte si riallaccia a eventi storici: cosí, il resoconto del viaggio di Te Erui dalle isole Cook ai ghiacci dell'Antartide, al cui nucleo storico si aggiunsero piú tardi i racconti dei marinai polinesiani delle baleniere. Ricordiamo inoltre gli avventurosi viaggi di un principe pirata tahitiano, Hiro, cacciato dal suo paese, e piú tardi venerato come dio dei naviganti, commercianti e ladri. Le antiche storie sulla patria comune, Hawaiki, si mescolarono con il passare del tempo alle cosmogonie: la patria primigenia divenne spesso la notte

primordiale o l'oscuro oltretomba. Fenomeno analogo appare nel racconto della scoperta dell'isola di Aitutaki, trasfigurata in un viaggio dal paese delle ombre verso la luce. Sorsero anche lunghi cicli epici dedicati a eroi e avventurieri leggendari; in un certo senso si tratta ancora di derivazioni dalle genealogie degli *ariki*. Le descrizioni di viaggi in paesi di sogno, come il paradisiaco Pulotu o il «paese dell'acqua» del dio Kane, sono frutto di poetiche fantasie. La tradizione della grande *heke*, la piú importante emigrazione verso la Nuova Zelanda (1350) mantenne invece carattere storico e valore di testo sacro escluso dall'uso profano. Ogni tribú dava una sua versione della vicenda, attribuendo alla propria nave il merito di essere giunta per prima: ciò che provocò aspre faide tribali.

Il nome dell'autore di tali racconti aveva importanza secondaria: importante era invece a quale tribú maori appartenesse.

Quanta parte avesse la poesia nella vita dei polinesiani, fu rilevato dal giudice inglese Edward Grey allorché, nel 1845, assistette alle manifestazioni dei capi maori in occasione di un trattato, e si rese conto di non poterne afferrare il significato a causa delle numerose reminiscenze mitologiche e delle frequenti citazioni di poesie antiche e di espressioni arcaiche. Questa esperienza spinse Grey a interessarsi alla tradizione orale della Polinesia: dobbiamo a lui la spiegazione di molti simboli della lingua locale, cosí ricca di metafore.

Mentre fra religione ed etica i polinesiani hanno sempre fatto una netta distinzione, tanto che la mitologia faceva vivere gli dei al di là del bene e del male, la narrativa profana offriva, in forma diretta o indiretta, precetti per una condotta morale virtuosa. Le virtú venivano continuamente celebrate e, sotto questo aspetto, la morale tahitiana può degnamente servire da esempio, non solo per la Polinesia. Naturalmente questa morale non era identica dappertutto: la elevata cultura delle isole della Società contrasta con la mentalità primitiva dei cannibali che abitavano nelle isole Marchesi. Quello che qui importa è il fatto che nella tradizione orale si trova un riflesso delle norme etiche professate.

A una scrittura si pervenne, prima dell'arrivo di missionari, soltanto nell'isola di Pasqua, dove sono state ritrovate tavole di legno incise a segni ideografici e anche fonetici. Poiché è indubbia l'origine polinesiana della cultura di quest'isola, e gli indigeni non avevano quindi nessun modello di scrittura, questi segni possono essere considerati una invenzione interamente locale. Purtroppo un missionario fanatico, verso il 1860, ordinò di bruciare tutta quella «lordura pagana»; cosí restano soltanto pochi frammenti, salvati in parte da missionari piú illuminati.

Il loro contenuto rientra probabilmente nella tematica consueta: testi per il culto e genealogie. Bisogna però osservare che le tavole perdute avrebbero aggiunto poco alla nostra conoscenza, poiché l'isola di Pasqua era una zona culturalmente arretrata rispetto a Raiatea (Tahiti); tuttavia la decifrazione delle tavole superstiti potrà arricchire il quadro della Polinesia arcaica. L'ipotesi che in altre parti della Polinesia si sia usata una scrittura analoga, su materiali deteriorabili sarebbe, anche se verificata, di scarso rilievo per la storia della cultura polinesiana, poiché questo materiale grafico era destinato soltanto a brevi registrazioni pratiche, non alla conservazione di testi importanti.

L'inizio dell'attività missionaria comportò la fine della tradizione orale e delle corporazioni poetiche. I missionari insegnarono ai polinesiani la scrittura, ma la violenta intrusione di un mondo spirituale straniero non permise il naturale passaggio dalla letteratura orale a quella scritta: non poterono sopravvivere i «maestri dell'invocazione», le corporazioni poetiche a carattere culturale, degli autori di lamenti funebri pagani, di storie divine ed eroiche. Il battesimo trasformò i capi in comuni mortali, relegando nel passato le cosmogonie degli araldi. I primi stranieri giunti nella Polinesia non sospettavano minimamente l'esistenza di queste tradizioni, solo piú tardi si cominciò a raccogliere il patrimonio spirituale che gli abitanti avevano conservato a memoria.

Dopo le difficoltà iniziali di carattere locale i missionari svolsero un'opera cosí rapida ed efficace, che gli indigeni furono presto in grado di lavorare come missionari nella Melanesia, nella Nuova Guinea e nelle regioni piú remote della Polinesia. Qualche volta cercarono persino di collegarsi alla tradizione, con il solo risultato di mescolare alcuni episodi della cosmogonia biblica con i miti indigeni sulla creazione dell'uomo, considerati insignificanti dagli antichi sacerdoti locali. Anche questi tentativi dei missionari fallirono e la poesia antica fu definitivamente messa da parte come dottrina pagana.

Le poche opere valide sorte dopo l'arrivo dei missionari hanno uno spiccato carattere cristiano: inni religiosi cantati su melodie straniere, versi per esecuzioni di solisti e cori la cui tematica non dipendeva piú dalla letteratura antica nonostante fossero usate le forme stilistiche tradizionali. I soli veri riflessi del passato affiorano in un canto mimato di scherno, degli indigeni abitanti nella piccola isola di Tikopia, che ironizza la dottrina dei missionari: «la mia casa è brutta, abito nel buio. I miei sensi sono oscuri, perché non rinuncio a tutto?».

Non è certo il caso di sottovalutare il minuzioso lavoro filologico svolto dai missionari e dai loro collaboratori indigeni: cosí grazie a loro è stata migliorata la traduzione hawaiana della Bibbia. Tuttavia l'antica letteratura non poteva trovare un adeguato surrogato in catechismi, innari, storie bibliche, giornaletti parrocchiali, libri scolastici e simili. Non ottennero risultati durevoli neppure le sette che cercavano di mescolare la religione antica con un cristianesimo spesso frainteso. In tutta la Polinesia non esiste oggi un solo giornale di un certo livello, neppure in territori rimasti sempre indipendenti, come l'isola di Tonga, tuttora governata dalla sua antica dinastia. Ciò non significa che siano mancati in tempi recenti polinesiani di alto livello culturale: ma l'antica tradizione non ha piú nessuna eco nel popolo, che respira un'atmosfera cristiana e ha conservato soltanto alcuni racconti e proverbi.

Verso il 1880 il re hawaiano Kalakaua tentò di dar vita a una sorta di rinascimento polinesiano: è oggi difficile determinare se agí di propria iniziativa o spinto dall'amico svedese Fornander. Furono scoperte rappresentazioni cultuali ritenute scomparse, si cercò di raccogliere gli avanzi dell'antica tradizione, ma per questi sforzi era ormai troppo tardi: si poté scuotere solo qualche vecchio membro della *élite* polinesiana, alcuni stranieri interessati alla cultura delle isole. Persino Kalakaua scrisse in inglese la sua antologia di miti hawaiani.

Tuttavia l'iniziativa di Kalakaua e degli studiosi stranieri ottenne un nuovo interessamento di vecchi polinesiani colti (David Malo, Ii, Kepelino, Kamukau, Haleole) a fissare per iscritto, in lingua hawaiana, antichi documenti letterari, usi e costumi. Analoghi tentativi ebbero luogo nelle Samoa e nella Nuova Zelanda, ma queste importantissime raccolte non trovarono lettori indigeni.

Prima di questo nuovo lavoro di ricerca era sorta una sola opera significativa: il romanzo hawaiano *Laie-i-ka-wai* di S. N. Haleole, pubblicato nel 1863 a Honolulu. L'autore fonde racconti mitologici autentici, motivi favolosi ed elementi romantici in un'opera efficace, che trovò favore anche nel popolo e il cui carattere fantastico (solo apparentemente lontano dall'antico politeismo) non insospettí i missionari. Le successive edizioni (1888 e 1917) hanno però subito l'influsso di una preoccupazione filologica non sempre propizia alla conservazione della freschezza primitiva.

Questo romanzo è l'inizio della letteratura in lingua polinesiana o, a esser precisi, nei diversi dialetti polinesiani dal momento che nessuno ha tentato di realizzare una lingua comune.

Come il re Kalakaua, gli scrittori polinesiani moderni hanno preferito l'inglese alla loro lingua madre. Cosí la principessa tahitiana Ari'i Taimai che pure viveva in una regione di lingua francese. Essa — dapprima col proposito di stendere un documento per una controversia giudiziaria, e poi affascinata dall'argomento — scrisse la cronaca della propria famiglia, nello stile di un affresco storico, che ha non soltanto valore letterario, ma illumina l'epoca dell'antica Polinesia.

Per concludere, dovremmo ricordare alcuni etnologi polinesiani, soprattutto Te Rangi Hiroa (pseudonimo: Peter H. Buck), un maori mezzosangue che anche i colleghi stranieri considerano come un'autorità e a cui devono fondamentali opere in inglese sulle varie regioni della Polinesia. Infine la hawaiana Mary Pukui che si dedica alla raccolta e alla traduzione di manoscritti.

Non pare dubbio che si possano attendere nuove opere di rilievo di scrittori polinesiani in altre lingue, ma appare oggi ancora incerto se l'idioma locale sarà di nuovo usato nella letteratura, come lo fu prima dell'introduzione della scrittura.

Hans Nevermann

LETTERATURA TRADIZIONALE DELL'AFRICA NERA

Una letteratura nel senso comune della parola è sorta nell'Africa Nera soltanto grazie agli influssi stranieri, e inoltre limitatamente a poche zone (da questo capitolo sono escluse le popolazioni settentrionali e nord-orientali — semiti, camiti e cusciti — e l'epoca attuale). L'Africa invece possiede tesori quasi incommensurabili di poesia popolare, o meglio, di letteratura orale, tuttora nota in piccola parte in proporzione al gran numero di tribú.

Possiamo suddividere l'intero territorio africano in tre zone linguistiche: sudanese, bantu, khoin. Si tratta di una notevole semplificazione, se si pensa a esempio che vengono riunite sotto un unico nome le quarantacinque lingue circa del gruppo sudanese. Indiscutibile invece è l'unitarietà del gruppo bantu. Il confine geografico tra le lingue sudanesi e bantu va a grandi linee dal massiccio del Camerun al lago Alberto; di là poi fino all'estremo sud della frontiera orientale del Kenya. Tra il lago Vittoria e la costa, tuttavia, si nota un forte gruppo di lingue sud-nilotiche. Con il nome khoin si indicano il boscimano e l'ottentotto dell'Africa sud-occidentale, insieme con il sandawe e il tindiga del Tanganica. Un'analisi piú precisa della situazione linguistica africana richiederebbe troppo spazio. Si rimanda pertanto all'*Handbook of African Languages*, redatto con il contributo determinante di D. Westermann, e al tentativo di J. Greenberg — talora criticato da africanisti tedeschi e inglesi — di riunire dodici gruppi linguistici con la denominazione « niger-kongo ».

Scritture fonetiche straniere

Nessuna lingua di questo immenso territorio ha saputo creare subito un alfabeto proprio. La prima forma di struttura diffusasi in Africa fu quella araba. Commercianti arabi giunsero sulla costa orientale già nel periodo preislamico mentre intere comunità arabe immigrarono nel 695, nel 740 e, probabilmente, nel 920. Dopo il X secolo, arabi e persiani fondarono proprie colonie sulla costa orientale e l'influsso della loro cultura rimase vivo nel Sudan anche in seguito. Pochissimi indigeni sapevano scrivere, tuttavia l'alfabeto arabo s'affermò e fu utilizzato per alcune lingue africane. Ciò provocò delle difficoltà nella trascrizione dei suoni estranei alla lingua araba. Si adattarono, usan-

do nuovi segni diacritici, a esigenze speciali alcune consonanti, introducendo poi vocali particolari. In gran parte i testi scritti in arabo provengono da popolazioni suaheli (o swahili) e hausa, ma se ne trovano numerosi esempi anche presso popolazioni ful e kanuri. Si tratta per lo piú di opere religiose, documenti legali, cronache, testi storici e geografici, raccolte di favole e di canti, sia in lingua suaheli sia in hausa, e inoltre di lunghe poesie ed epopee in suaheli. Avremo comunque ancora occasione di riparlarne. Tra gli autori ful ci pare giusto ricordare innanzi tutto Osman Dan Fodio (1754-1817), statista e scrittore, famoso per i canti di guerra composti nella propria lingua; anche i suoi figli si distinsero come strateghi, politici, storiografi, teologi, grammatici e poeti.

Soltanto dalla metà del secolo scorso sono sorti in Africa degli alfabeti originali: la scrittura dei vai in Liberia fu probabilmente creata da Momolu Duwalu Bukele tra il 1830 e il 1840 sulla base di ideogrammi poi sviluppati in caratteri sillabici, mediante un ampio processo di stilizzazione che rende difficile risalire al loro significato primitivo. Sotto l'influsso dell'alfabeto vai sorse quello dei mande, popolazione della Sierra Leone. Anche i basa liberiani, una tribú d'origine kru, adoperano una propria scrittura, creata — secondo la tradizione — da un negro venuto dall'America. Tuttavia, a quanto risulta, non esiste una letteratura in nessuna di queste lingue. Nel Camerun il sultano Njoya ha creato, agli inizi del nostro secolo, la scrittura sillabica per mezzo della quale ha potuto trascrivere la storia del popolo bamum, un gran numero di miti affidati alla tradizione orale, favole e un trattato filosofico.

Dopo la metà del XIX secolo, gli europei, per lo piú missionari, favoriscono una larga diffusione dell'alfabeto latino, integrato quasi dappertutto da segni fonetici. Contemporaneamente missionari, funzionari amministrativi e studiosi iniziarono a raccogliere una parte notevole della tradizione orale, purtroppo pubblicata soltanto in traduzioni. È difficile trascrivere la letteratura orale, perché è necessaria la presenza di un buon narratore che sappia inoltre dettare. Soltanto da pochi anni è stato possibile utilizzare su larga scala le registrazioni. Queste però non sono sempre sufficienti. Recentemente anche studiosi africani hanno mostrato interesse alla trascrizione di opere della tradizione orale.

La letteratura tradizionale è in generale anonima: resta affidata alla comunità tribale. I singoli conoscono piú o meno le antiche poesie, esistono però buoni e cattivi narratori, buoni e cattivi trasmettitori del patrimonio culturale. Un abile narratore gode spesso di particolare stima. Naturalmente la trasmissione orale comporta eventualmente modifiche del testo originale, modifiche piú difficili nella poesia che nel racconto libero, il quale si diffonde piú agevolmente da una tribú all'altra.

Pochi generi letterari possono essere attribuiti univocamente a una tribú o a un territorio: sono tipici i canti di lode in uso presso zulú, sotho e xhosa dell'Africa meridionale, le epopee dei suaheli, la poesia cortigiana del Ruanda. Per la classificazione delle favole e dei miti piú diffusi, essa viene operata in base al contenuto e non alla forma: a esempio il furto del fuoco dal cielo. Le ricerche sono ancora a uno stadio iniziale e sono per lo piú indirizzate a elaborare una storia

della cultura. Tra i pochi temi esaminati, ricordiamo quello sulla creazione e i primordi del mondo e i miti sull'origine della morte.

Canti sacri e profani

Per farsi un quadro anche sommario della letteratura africana, bisogna prima esaminare i generi letterari. Colpisce la ricchezza di canti e la straordinaria varietà dei temi. Secondo la classificazione dell'africanista Carl Meinhof distinguiamo i canti di lavoro, viaggio, bambini, pastori, scherno, inimicizia, nozze, guerra, lutto, caccia, danza, lamento, amore. Rilievo particolare hanno poi i canti magici, didattici (iniziazione), di maledizione e di lode. Anche se questa classificazione è fatta con criteri europei, si può praticamente rilevare l'esistenza di canti specifici per tutte le situazioni umane e per ogni occasione quotidiana o festiva. Tuttavia, spesso, molte di queste composizioni estemporanee hanno vita brevissima.

La forma dei canti non è tuttora ben definita. Solo i suaheli distinguono *mashairi* e *nyimbo*. I *mashairi* sono quartine, ogni verso ha sedici sillabe, i primi tre versi di una strofa sono in rima fra loro, mentre il quarto si può accordare con il verso conclusivo di altre quartine. Il *nyimbo* è piú breve, non ha regole rigide, rime e lunghezza delle strofe possono variare anche nello stesso canto. I *mashairi* trattano avvenimenti sociali e descrivono usi e costumi di una regione. Numerose creazioni estemporanee sono state composte durante competizioni canore. In tali occasioni la scelta delle parole, la rima, il metro hanno importanza decisiva. I migliori *mashairi*, inoltre, vengono annotati.

Tra canti sacri e profani non esiste un confine ben delimitato: hanno scopo magico le composizioni per la caccia, gli incantesimi e le maledizioni, che si possono considerare formule magiche cantate. Carattere sacro hanno anche i canti di lutto. In essi l'espressione del dolore si fonde con il senso dell'impotenza umana, ma viene sottolineato con enfasi il dolore dei superstiti per la morte in generale affinché il defunto non ne trascini qualcuno con sé. Talora i canti di guerra accompagnano cerimonie ufficiali, per esempio funerali di uomini. Durante la danza invece si cantano testi d'argomento profano, ma che spesso hanno dei riferimenti a eventi mitici o posseggono essi stessi carattere magico.

Durante i riti religiosi vengono sovente recitati anche testi storici. Nel corso di determinate cerimonie, presso gli ashanti del Ghana — oltre alla lettura di testi religiosi — una coppia di tamburi « canta » in versi la storia del fondatore della dinastia e le gesta dei vari re. La lingua di questa tribú — il twi — è tonale, ogni sillaba di una parola si pronuncia in tono diverso (alto, profondo, medio). Gli ashanti adoperano due tamburi, uno dal suono acuto, l'altro grave. È quindi possibile riprodurre le parole con il tamburo, e chi è abituato può facilmente riconoscerle. La successione delle parole è prestabilita e deve essere rigorosamente rispettata.

Proverbi e indovinelli

Il canto d'insegnamento, spesso utilizzato per l'istruzione degli adolescenti soprattutto nelle cerimonie della pubertà, è l'anello di congiunzione con la poesia didascalica. A questo riguardo i canti piú famosi sono quelli trascritti da B. Gutmann, e cioè i canti dei changa — popolazione che vive nei pressi del Kilimangiaro — destinati in origine a insegnare gli usi tribali. Anche qualche canto di nozze ha carattere didascalico.

Il proverbio ha un ruolo piú importante della poesia didascalica poiché rivela la mentalità dell'Africa Nera. Tuttavia, per la loro comprensione, è spesso indispensabile la conoscenza di costumi e situazioni locali. La concisione dei proverbi africani costituisce il piú delle volte una notevole difficoltà per gli europei: non c'è una sola parola di troppo e i forti contrasti si succedono con grande immediatezza. La lingua — di solito strutturata ritmicamente — tende agli arcaismi; le forme grammaticali comuni si presentano spesso abbreviate o trasformate. A volte si cita soltanto la prima parola del proverbio dando per scontato il seguito.

Tuttavia, si dovrebbe, nei limiti del possibile, ricorrere a una traduzione letterale, non a una versione libera adattata alla mentalità di chi ascolta: il proverbio africano infatti rispecchia la vita quotidiana degli indigeni piú sotto l'aspetto umano che sotto quello religioso. Gli esempi tratti dall'ambiente circostante, e in particolare dal mondo animale, devono aiutare a comprendere l'uomo. In Africa come altrove, il proverbio riporta in forma concisa esperienze pratiche o precetti morali, opinioni sensate o verità comunemente note. Esso ha un ruolo importante anche nella vita pubblica. I processi degli akan (Ghana) si svolgono sulla base di proverbi.

Notevole è il rapporto che esiste fra i proverbi e gli altri generi letterari. Le favole sono spesso chiuse da un proverbio e, presso i suaheli, numerosi proverbi hanno analogie con poesie e canti. Ci si potrebbe persino domandare se una favola è talvolta derivata da un proverbio o se piuttosto un proverbio è soltanto la quintessenza di una favola.

Nell'ambito della poesia didascalica va annoverato anche l'indovinello, per lo piú riservato ai giovani e molto apprezzato come piacevole esercizio mnemonico. La soluzione è talvolta difficile specie se chi è interrogato non conosce l'oggetto in questione, ma può essere trovata con l'aiuto della riflessione. Qualche volta le risposte sono molteplici. La soluzione è costituita da un oggetto, una pianta, un animale, ed eventualmente anche da una domanda retorica o un'intera frase.

Le gare di indovinelli — come i racconti delle favole — hanno luogo per lo piú di sera. Inizio e fine sono spesso contrassegnati da formule fisse diverse. Inoltre spesso il singolo indovinello viene introdotto da una frase convenzionale. Chi non sa risolvere l'enigma deve, perché gli sia svelata la risposta, narrare una storia o promettere, sia pure simbolicamente, un manzo (kasena, nell'alto Volta) oppure un pezzo di terra (kosi, nel Camerun).

Molto piú raramente si hanno quesiti piú complessi, sul genere all'incirca dei nostri rompicapi. L'indovinello cantato, a quanto risulta, appare soltanto presso i macua (Mozambico) e acquista una certa importanza nell'ambito delle cerimonie d'iniziazione degli adolescenti, prendendo un caratteristico aspetto rituale.

Vogliamo ricordare ancora due tipi di poesia minore: formule magiche e preghiere. La formula magica ha il compito di creare un influsso favorevole o di danneggiare qualcuno, talora persino di uccidere una persona lontana.

Anche la maledizione non è che una formula magica. Chi pronuncia la frase rituale ne deve rispettare scrupolosamente il testo, la costruzione del periodo e la cadenza perché l'incantesimo abbia effetto. Non basta improvvisare un ordine o un desiderio, occorre conoscere la formula giusta perché la frase — di lunghezza variabile — sia efficace. Il piú delle volte, la disposizione delle parole è insolita e alcune locuzioni sono arcaiche. La preghiera è affine alla formula magica: il suo schema può essere rigido oppure formulato individualmente e in questo caso essa può essere conclusa da una formula fissa che esprime un augurio per la felicità comune, la salute delle bestie, la fertilità dei campi, ecc.

Miti, favole e saghe

I miti sono uno dei generi letterari piú importanti. Secondo l'etnologo Hermann Baumann il mito è una « cronaca che descrive con evidenza plastica l'epoca primordiale, le sue creature, le azioni delle divinità e il loro rapporto con gli uomini ». Devono essere « storia a cui si presta fede » e avere come protagonisti dei, antenati, eroi primordiali, salvatori, per adempiere a una funzione esplicativa e di « testimonianza ». I miti africani si possono suddividere in tre grandi gruppi che riguardano: la creazione, i turbamenti dell'universo, la salvezza. Nei miti della creazione si cerca di spiegare l'origine dell'universo, delle divinità, degli altri esseri soprannaturali, degli uomini, degli animali e delle piante. Secondo questi miti, il punto di partenza è la materia, sulla cui origine non si fanno ipotesi. Eccezion fatta per le popolazioni bambara e dogon del Sudan occidentale, molto probabilmente influenzate dalle culture mediterranee oppure da elementi religiosi del Medio Oriente, gli africani non concepiscono una *creatio ex nihilo*. A questi cicli sono intimamente collegati i miti primordiali sull'origine delle tribú, dei clan, delle alleanze familiari.

La morte turba profondamente il senso dell'esistenza umana. Per gli africani, nei primi tempi la morte non esisteva. Si è diffusa soltanto in un secondo momento. La sua comparsa ha molteplici cause ed è spesso collegata alla violazione di un tabú. Una versione dice che Dio una volta ha inviato un animale sulla terra per preannunciare agli uomini l'immortalità futura. L'animale, però, lungo la strada indugia e viene superato da un altro messo, inviato contemporaneamente dalla divinità, con l'ordine opposto. Oppure sono gli uomini a inviare un animale a Dio per impetrare l'immortalità. Ma la richiesta viene trasmessa travisata da un altro animale e in seguito la morte, ormai inviata, non poté piú essere revocata. Secondo un'altra versione, invece, Dio fece scegliere agli uomini fra due involti, o cesti o bottiglie ricavate da una zucca. Un involto conteneva la morte, l'altro la vita: gli uomini effettuarono la scelta sbagliata.

Al centro del terzo grande gruppo di miti, che presenta numerose

analogie con leggende di altri continenti, sono le figure dei « soccorritori » e dei « portatori di civiltà », chiamati per far conoscere agli uomini particolari facoltà o cose (strumenti, piante) utili a riorganizzare il mondo precipitato nel caos, oppure uccidere un mostro pericoloso.

Le leggende hanno caratteri intermedi fra mito e racconto. Secondo Baumann loro elemento caratteristico è il tempo in cui si svolge la vicenda: non piú l'epoca primordiale ma un qualsiasi periodo del passato. I protagonisti principali sono gli eroi, ma possono essere anche animali, spiriti, demoni, divinità. È importante la presenza di elementi magico-religiosi che le differenziano dalle favole popolari. Gran parte delle leggende riguardano i mostri, che in Africa hanno un ruolo importante. Il mostro, umano o animale, inghiotte tutto ciò che trova sulla sua strada. L'eroe lo affronta e lo sconfigge, eliminando l'alterazione del corso normale delle cose, una volta per sempre.

Una lite tra la luna e il sole costituisce un altro tema di queste leggende. Il sole uccide i suoi figli, ingannato da una promessa analoga da parte della luna, che invece risparmia le stelle, sue figlie, con le quali vaga ancora nella notte. Il sole invece è rimasto solo. Temi analoghi si ritrovano nella Guinea meridionale e nel Sudan. Essi segnano il punto di transizione verso le popolarissime favole eziologiche, che spiegano perché le orecchie del coniglio sono lunghe, perché il cane vive con gli uomini, ecc. Spesso anche l'origine di un proverbio viene motivata con l'aiuto di tali favole.

Nelle stesse favole profane c'è un elemento religioso: gli eroi si servono di poteri magici, e ciò costituirebbe, secondo Baumann, il criterio distintivo tra favola e novella, che riguarda solo gli avvenimenti umani, eventualmente anche proiettati nel mondo animale. Le favole hanno generalmente una morale. I kwiri del Camerun, a esempio, raccontano di un grillo fannullone che chiede qualcosa da mangiare alla laboriosissima formica. Invano però. Morale: chi non lavora non può aspettarsi l'aiuto altrui.

La struttura delle favole africane segue lo schema tipico usato anche altrove: introduzione, intensificazione (momento del pericolo), apice (situazione critica per l'eroe), conclusione (lieto fine, vittoria sul nemico — uomo animale o spirito — oppure fuga magica verso la salvezza). Le favole sono quindi per lo piú a lieto fine, anche se il protagonista è continuamente minacciato da esseri sovrannaturali, mostri, uomini malvagi, spiriti e demoni. Qualche volta l'eroe si serve dell'aiuto di animali. Altri motivi frequenti sono la riconoscenza premiata, l'ingratitudine punita, la vittoria del furbo sullo sciocco, il matrimonio tra uomini e animali, che talora assumono sembianze umane.

Alcuni animali, nelle favole africane, sono sempre ritenuti astuti: conigli, tartarughe, ragni, antilopi nane, rane, sciacalli. Sciocchi sono invece considerati elefanti, iene, leopardi, leoni e ippopotami. D'altra parte il leone (o l'elefante), è considerato anche il re degli animali; la contraddizione forse è dovuta alla diversità tra osservazioni empiriche e miti antichi. Cosí a esempio, il ragno, che secondo gli akan (Ghana) ha avuto una parte di rilievo nella creazione del mondo, è astuto, furbo, ne combina di tutti i colori, ma spesso è vittima dei suoi stessi raggiri. Favole di questo tipo si trovano nella Sierra Leone e nel Camerun, ma sono conosciute anche nel Congo.

Il narratore generalmente può introdurre nel racconto notevoli modifiche; qualche volta però — specie presso alcune tribú dell'Africa occidentale — si preferisce una narrazione abbastanza fedele. Il testo è di solito arricchito da canti, spesso ripetuti e a volte cantati in coro dal pubblico. Si tratta quasi sempre di veri e propri scongiuri o di canti di avvertimento. Gli indigeni non fanno di solito distinzione tra i vari tipi di favole, ma per i luba del Congo nord-orientale le vicende di animali si possono narrare solo di giorno, mentre per parlare di uomini e di maghi bisogna attendere la sera. Tutti i narratori fanno uso di formule fisse per iniziare e concludere il racconto. Un abile cantore sa sempre immedesimarsi nel racconto: muta tono di voce, varia la mimica e sottolinea i sentimenti secondo i personaggi. Ne risulta quindi una recitazione fortemente drammatica.

Per i popoli primitivi, sono considerate saghe i racconti di contenuto storico o pseudostorico. Si svolgono quindi sempre in una regione ben definita, e in un periodo del passato che non deve essere necessariamente precisato. I protagonisti sono sempre gli stessi. Non è naturalmente possibile trovare nelle saghe africane un criterio rigorosamente storico. Infatti eventi reali, inventati e mitici sono spesso mescolati fra loro. Si prenda a esempio la saga popolare anonima *Lianja* delle tribú nkundo-mongo, abitanti nella regione settentrionale del grande arco del medio fiume Congo. Viene tramandato soltanto l'intreccio, intervallato da canti caratteristici, mentre i particolari del testo non sono fissi. Lianja è l'eroe nazionale nkundo-mongo, protagonista di mille fantastiche imprese. Alcuni elementi della saga sono di origine mitica (per esempio la nascita di Lianja e di sua sorella Nsongo dalla gamba della madre), l'ambientazione è di carattere storico (emigrazione e frazionamento delle tribú nkundo-mongo). La saga viene recitata di sera, attorno al fuoco, e soltanto da un bardo, che ha il corpo e il volto dipinti con disegni asimmetrici, un copricapo fatto di penne e un giavellotto in mano. È circondato da un coro formato da uomini e donne che accompagna con il canto ogni nuova fase della saga.

Anche le saghe dei mandingo e dei ful del Sudan occidentale sono trasmesse dai bardi, che qui formano una casta. In origine erano al servizio dei nobili e li accompagnavano nei loro viaggi avventurosi, tramandavano le poesie antiche, ma celebravano anche le gesta e le avventure del loro padrone, oppure di eroi famosi. Re e principi, anche di tribú molto ristrette, del Sudan occidentale hanno ancora oggi i loro bardi. Le saghe di questa regione, testimonianza di un'epoca eroica medioevale-feudale, sono da noi conosciute finora soltanto in prosa. Si tratta però, come afferma giustamente Frobenius, di epopee, e cioè saghe composte in forma poetica e metrica, e cantate dai bardi.

La saga *Liongo* dei suaheli è quasi uguale a queste, con l'unica diversità che la sua esistenza è stata confermata da numerose testimonianze di insigni studiosi indigeni della letteratura suaheli. *Liongo fumo* (re Liongo) visse probabilmente nel XII secolo a Shaka, Kenya. Era di origine persiana. Vengono attribuiti a lui personalmente numerosi canti che, se fossero veramente suoi, sarebbero i documenti piú antichi della letteratura suaheli.

Poesia, epica e dramma

Da un certo punto di vista la letteratura suaheli occupa una posizione a sé, infatti traspare in essa chiaramente l'influsso arabo. I suaheli risultano dall'incrocio degli arabi con le popolazioni indigene. Hanno anche sangue persiano e forse indiano. L'*élite* conosceva — e conosce piú o meno ancora oggi — l'arabo. Hanno quindi potuto accostarsi alla letteratura araba e hanno tradotto i testi di loro interesse, trasmettendoli in forma epica. Anche la tradizione orale araba può aver svolto un ruolo importante. Comunque, la maggior parte delle opere suaheli deriva dal ciclo leggendario arabo costituito da componimenti poetici sulle guerre (*maghāzī*) all'epoca di Maometto. Protagonisti sono quindi in primo luogo il profeta, la sua famiglia e i suoi seguaci, insieme con i sacri guerrieri dell'Islam. Liongo è il solo eroe autoctono dell'antica letteratura epica suaheli.

L'influsso arabo sull'epica suaheli è riscontrabile anche dalla presenza della rima. La poesia antica è intessuta di arcaismi, talora sostituiti da espressioni moderne nelle edizioni recenti. Numerosi inoltre, sia nella poesia sia nella lingua parlata, i vocaboli di origine araba. All'occorrenza si cita il Corano, naturalmente in lingua originale.

Le epopee suaheli sono quasi sempre composte da strofe con la forma di *utendi*, quartine i cui primi tre versi rimano tra di loro mentre il quarto si accorda con il verso conclusivo di tutte le altre strofe. Normalmente i versi sono di otto sillabe. Usati piú raramente, invece, gli *ukawafi*, strofe di quattro o cinque versi, con lo schema metrico usuale, ma con un numero variabile di sillabe fino a un massimo di sedici.

Queste poesie hanno una funzione di puro accompagnamento. Vengono recitate nel corso di cerimonie (nascita, morte, ecc.) da donne e cantatrici di professione accompagnate da musica strumentale. Esse furono scritte, e lo sono tuttora, in caratteri arabi: poche sono state trasferite nei caratteri latini adottati dal suaheli moderno.

Nonostante l'influsso arabo la letteratura suaheli con il passare del tempo ha sviluppato un carattere originale. Uno dei piú importanti centri culturali era l'isola di Lamu. Ci sono però giunte notevoli poesie anche dall'isola di Pate. A Zanzibar ci furono probabilmente solo imitazioni di poesie Lamu. Alcune epopee suaheli sono fra i rari testi della letteratura africana piú antica di cui abbiamo qualche indicazione sugli autori e sulla data di composizione, anche se i manoscritti recano solo la data di copiatura con i nomi dei copisti che tutt'al piú hanno modificato qualche passo o introdotto aggiunte. La poetessa, autrice dell'opera *Il segreto dei segreti* (*Siri li-asirari*) nota anche come *L'amuleto di Anzarun*, fu certamente araba. Era figlia dello sceicco Bwana Lemba e compose la sua opera nel 1663-64.

Le numerose poesie brevi dei suaheli, spesso *ukawafi*, hanno quasi sempre contenuto religioso e sono talora a sfondo moraleggiante. Possono però anche trattare avvenimenti reali, di carattere storico o attuale.

Il canto di lode occupa una posizione intermedia tra la saga, la poesia e il canto. Inizialmente di carattere bellico, esso diventa anche cortigiano. È adottato da ruanda, xhosa, zulú e sotho dell'Africa meridionale, ma è conosciuto anche da suaheli, hausa e in larghe zone del Sudan occidentale. Le canzoni sono dedicate a singoli individui — ricchi, europei, principi — di cui si loda la generosità, o si motteggia l'avarizia, trasformandoli cosí in testi negativi, di scherno.

La lirica del Ruanda comprende poesie pastorali, cortigiane e belliche, ma di queste ultime non ne è stata annotata nessuna. La poesia pastorale consiste in canti in rima sulle quindici bestie piú belle di una determinata mandria. Ad ogni animale è dedicata una singola composizione, ma tutti i canti sugli animali della stessa mandria hanno un denominatore comune, e cioè un'espressione ripetuta in ogni poesia, di solito nel terzo verso. La vacca migliore della mandria merita canti speciali, i cui ultimi versi sono quasi sempre simili.

Le piú antiche poesie di lode della lirica cortigiana comprendono solo dieci versi e sono dedicate ai singoli re. Se ne può seguire lo sviluppo formale a ritroso nel tempo fino al XVI secolo, e sono usate fino ai tempi nostri. Esse narrano le gesta di tutti i re di una dinastia, rispettando fedelmente l'ordine cronologico, e riservando la maggior parte dello spazio al principe regnante. Talora invece, avvenimenti e fatti di vari regni sono mischiati non in ordine cronologico, ma secondo criteri soggettivi. Poesie senza struttura strofica contengono di solito voti augurali al re, ma possono avere anche scopi satirici. In entrambi i primi due generi le strofe sono separate dal ritornello che sta all'inizio di ogni strofa. Nella poesia cortigiana si trovano spesso allegorie, analogie, perifrasi e metafore. Esclamazioni e abuso di lodi dovrebbero imprimere al tutto un certo slancio, ma hanno nello stesso tempo una funzione ornamentale. Il contenuto della poesia ruota attorno alla persona del re cui è dedicata, gli avversari non devono essere neanche nominati.

Il titolo ufficiale di poeta di corte del re è concesso sia ai poeti sia ai cantori, i quali sono riuniti in una speciale corporazione. Le famiglie di questi poeti e cantori dovevano essere costantemente rappresentate a corte da almeno un cantore. Questi cantori imparavano e fin dall'infanzia ripetevano le opere tramandate nella propria famiglia. Piú volte al mese l'allievo doveva dar prova delle sue capacità davanti ai maschi adulti della famiglia. Questo sistema ha garantito la trasmissione orale della poesia. Tuttavia non si sono potute evitare leggere modifiche. In questi ultimi tempi la tradizione della poesia cortigiana sta scomparendo.

I poeti zulú, xhosa e sotho cantano i loro re in maniera del tutto analoga ai poeti cortigiani del Ruanda. Cantano però anche singoli notabili, donne, neonati, bestiame o perfino oggetti. Non si deve necessariamente cantare il valore altrui: alcuni guerrieri lodavano il proprio coraggio. I canti di lode degli zulú sono dedicati ai grandi re del periodo militare del secolo scorso. In occasione di feste, e particolarmente di cerimonie ufficiali, gli zulú recitavano canti in onore del principe regnante e dei suoi antenati, rispettando rigorosamente l'ordine cronologico. Fino ai tempi piú recenti gli zulú hanno avuto poeti di corte, che svolgevano anche la funzione di storici «orali». Come per la poesia cortigiana del Ruanda nei canti di lode dell'Africa sud-orientale ci sono metafore incomprensibili, senza spiegazione, a uno straniero. Il piú delle volte questi canti di lode sono estemporanei. Sono inoltre recitati in tono cantilenante.

Sappiamo ancora poco sul carattere e sul significato del dramma

africano. In effetti possediamo soltanto vaghi cenni sull'esistenza di rappresentazioni che potrebbero essere definite drammi, come a esempio nella Nigeria meridionale (yoruba, ibibio). Sappiamo di piú sul teatro dei mandingo (repubblica di Mali). Si tratta di opere satiriche con intenti di svago. Nonostante tutti i personaggi siano tarati da debolezze, errori, passioni e vizi, le opere non sono a sfondo moraleggiante. La commedia dal titolo *Il vigliacco millantatore* può servire da esempio. I personaggi sono il vigliacco, la moglie, i tre figli e un bandito. Il codardo fugge insieme con la famiglia poiché il suo villaggio è stato saccheggiato dai banditi. Uno di questi ultimi compare e gli rapisce un bambino. Il padre finge di non accorgersene anche se la moglie cerca continuamente di richiamare la sua attenzione sul bandito. Appena questi si allontana il vigliacco si mette in moto e lo cerca in tutti i posti dove sa di non trovarlo. Se gli si avvicina, fa rapidamente marcia indietro. Scomparso il bandito, il vigliacco gli dà la caccia con arco e frecce. La moglie lo ingiuria e minaccia di abbandonarlo. Il bandito rapisce anche gli altri due bambini, senza che il vigliacco cambi modo di comportarsi: finché il bandito fa prigioniera anche la moglie e, infine, lui stesso.

Tutte le opere teatrali hanno un intreccio preciso, ruoli fissi e titoli espressivi. In alcuni villaggi bambara e malinke, le rappresentazioni hanno luogo di sera, all'aperto, durante il periodo fra il raccolto e la semina (ottobre-marzo). La scena è spoglia, ma gli attori — in genere solo uomini — si travestono e si dipingono. Una danza apre la serata, poi viene il prologo, in cui uno degli attori scambia alcune frasi retoriche fisse con il pubblico; segue quindi la presentazione di tutti gli attori, infine inizia lo spettacolo vero e proprio. Non abbiamo alcun esempio del teatro tradizionale africano, né sappiamo se gli attori recitassero fedelmente un testo, oppure fossero tenuti solo a rispettare la divisione dei ruoli e l'intreccio.

Prospettive di ricerca

Abbiamo visto che lo studio della letteratura africana è ancora allo stadio iniziale in quasi tutti i campi. Ciò è in parte spiegabile con la ricchezza del materiale e la grande quantità delle lingue. Gli studiosi hanno finora seguito, nella classificazione dei vari generi letterari, il contenuto senza curarsi troppo della forma. La letteratura suaheli rappresenta una gradita eccezione: la si conosce un po' meglio da circa cento anni.

Una precisa datazione cronologica è tuttavia possibile soltanto nei rari casi in cui esistono testimonianze scritte (come per i suaheli). In compenso, l'esame dal punto di vista storico-culturale della tradizione orale consente risultati utili anche per la storia letteraria. Soltanto con il suo aiuto sarà possibile distinguere la poesia africana originale dagli influssi delle culture mediterranee e dai motivi orientali, arabi, persiani, indiani e infine, attraverso il Madagascar, indonesiani.

Jürgen Zwernemann

LETTERATURA NEOAFRICANA

La letteratura tradizionale africana (canti di lode e di scherno, epopee, racconti, versi di vaticini, favole, proverbi, ecc.) era trasmessa oralmente e per lo piú in forma anonima. La produzione letteraria neoafricana è invece scritta, e i nomi degli autori (che usano di solito una lingua europea, francese, inglese, spagnola e portoghese) sono noti. Tuttavia è ancora vivo il legame con l'antica tradizione poetica e narrativa da cui sono ricavate le forme stilistiche: un determinato ritmo scandisce le immagini, create magicamente, che devono richiamare un ordine cosmico futuro. Non sono né la lingua né il colore della pelle degli autori a caratterizzare la letteratura neoafricana, bensí i mezzi stilistici, tipicamente tradizionali. I principali centri sono le Antille e l'Africa occidentale, ma si ritrovano prodotti letterari ovunque (Africa, America del Sud e del Nord, Europa) le tradizioni culturali africane non siano state soffocate dagli influssi occidentali.

Il mondo della fantasia

Secondo il pensiero africano, l'universo è costituito da forze vive. Uomini e divinità, animali, piante, strumenti, tempo e luogo, astri, sono forze vive, quindi energie e potenze fisico-spirituali. Le forze intelligenti, uomini, spiriti e divinità, che poi sono soltanto uomini divinizzati, grazie al dono della parola, dominano tutte le altre forze. La parola ritmica del poeta illustra le immagini trasformandole, secondo i casi, in poesia o in prosa. La realtà offre all'espressione artistica un vasto complesso di forze « addormentate » da risvegliare e da proiettare nel futuro. L'arte non deve descrivere ciò che è, ma anticipare con la fantasia ciò che deve essere. Il determinismo del poeta acquista forza quanto piú egli riesce a porre nel presente, o anche nel passato, la visione del futuro, quasi vedesse compiersi ogni suo desiderio e come se la nuova realtà fosse già una certezza assoluta (cosí Césaire). Quando un canto di lode (*oriki*) afferma a proposito di una dea: « Noi la chiamiamo e lei risponde con saggezza », si è certi che lei deve rispondere con saggezza.

La vita, sostenuta e compressa dal comando delle parole, viene incessantemente modificata da un ordine cosmico, che si deve continuamente ricostruire. L'artista è lo stregone che rinnova l'intero uni-

verso infondendovi sempre nuove realtà. Solo cosí assolve la sua funzione, il suo compito e la sua responsabilità. Contenuto di tale lirica è quindi l'emancipazione dell'uomo dalle catene del presente, la rivoluzione cosmica sociale e politica per la creazione di un ordine universale nel quale natura e cosmo invocati dal poeta lo sostengano benevolmente. Infatti, ogni forza intelligente — uomo, spirito, dio — guida il destino e l'universo al quale sa di essere intimamente legato e dal quale trae sempre nuove forze. « La debolezza di molti uomini dipende dal fatto che non sanno come si diventa pietra o albero » (Césaire).

Al ritmo spetta il compito di fondere essere e vita, esso è « l'architettura dell'essere, è pura forza vitale » (Senghor). La poesia è basata su ritmo e aritmia, come la musica dei tam-tam. La drammaticità non scaturisce dall'intensità ma dalla ripetizione. Su un ritmo fondamentale l'artista inserisce fonemi, allitterazioni, paronomasie, anafore, immagini sovente ripetute, espressioni e motivi di ritmi secondari, aumentando l'effetto corale basato sull'unità nella molteplicità.

Una poesia è incompleta se non viene almeno accompagnata da uno strumento a percussione che ne scandisca il ritmo principale. I poeti africani contemporanei hanno ribadito a tutte lettere che « la poesia deve tornare alle origini, quando la si cantava e danzava » (Senghor). La struttura dell'opera letteraria non è quindi di carattere drammatico né tende a raggiungere un apice, ma segue un motivo guida: anche nel romanzo l'« intreccio » monotono rappresenta il ritmo principale, su cui vengono ripetuti e variati i ritmi secondari delle immagini, dei motivi e degli avvenimenti. L'intensità evocatrice che caratterizza le opere piú felici della letteratura neoafricana è frutto della varietà delle tensioni ritmiche sovrapposte.

In molte lingue africane il senso, il significato specifico dei fonemi è determinato da chi parla. Il fonema non ha un valore ben definito, come i concetti europei, che sono privi di significati reconditi. Tuttavia nella lingua delle tribú Yoruba pronunciando il fonema *iya* (madre), si richiama un'immagine; infatti la successione dei suoni condensata da numerose elisioni di una frase può significare sia « da dove deriva » oppure « colei che abbatte un'immagine ». *Iyawo* (donna), se riferito a una leggenda, diventa « sofferenza nella città Iwo » ma anche « colei che disegna la mia immagine ». È l'uomo — forza intelligente — che dà al fonema il suo effettivo valore, ne fa un'immagine, un simbolo. È sotto tale aspetto che va interpretata la frase di Senghor: « Basta dare alla cosa un nome, e subito appare il senso nel simbolo ». In Africa chiunque parla è un mago della parola, un poeta. L'autore neoafricano che scrive in una lingua europea non tratta il vocabolo come un concetto. Lo spoglia di tutte le associazioni e le sfumature di significato accumulatesi; usa il vocabolo come pura materia per nuove immagini, e segue il criterio africano dell'origine magica dell'immagine. Di qui l'aspetto originale che queste poesie acquistano nelle lingue europee, ma anche l'incomprensione dei critici europei che considerano tali immagini surrealistiche. I discendenti degli schiavi trapiantati in America, con il loro retaggio culturale africano, compresero per primi che le lingue europee non avrebbero mai potuto esprimere compiutamente la loro anima poetica. Léon Laleau di Haiti, scrive: « Non sentite la disperata impotenza che mi condanna a domare con parole francesi un cuore nato nel Senegal? » Essendo impossibile ritornare agli idiomi africani, era indispensabile trasformare la nuova madrelingua europea, e maneggiarla come una lingua africana. Si formarono fra gli strati piú poveri del popolo delle lingue composite con vocabolario europeo, grammatica e sintassi africana: creolo, papiamento, surinam, ecc. Gli scrittori invece preferivano rispettare la grammatica europea, introducendo mezzi stilistici africani per accrescere la forza espressiva della lingua. L'emancipazione dallo stile europeo fu legittimata dalla *négritude*.

Questo processo di africanizzazione ha certo fondamenti psicologici, tuttavia lo scrittore singolo non trae ispirazione dal proprio io, ma piuttosto dal legame con la comunità alla quale appartiene e per la quale parla. « Arte e letteratura impegnano la persona, non l'individuo » (Senghor).

Il poeta africano non cerca di esprimere il « suo » rapporto con la natura, nelle poesie d'amore non parla del suo amore, ma dell'amore, il suo intimo fermento non è causa ma mezzo dell'espressione. Anche le immagini sono un mezzo, non un fine. « Gli eventi diventano immagini, acquistando cosí un valore esemplificativo » (Senghor).

Generi letterari e mezzi stilistici

Lirica e prosa non sono nettamente separate nella letteratura neoafricana: « Una poesia è solo un brano di prosa intensamente ritmica » (Senghor), la prosa quindi è soltanto poesia meno ritmica. La difficoltà di catalogare secondo gli schemi letterari europei le opere degli autori negri aumenta quanto piú lo stile è africano. La suddivisione in generi esiste, ma è valida soltanto per determinate culture. Se prendiamo a esempio i concetti delle popolazioni yoruba, possiamo grosso modo classificare ogni poesia, ogni romanzo (moderno) e ogni racconto, sia per il contenuto sia per lo stile, servendoci dei quattro tradizionali generi fondamentali. Non bisogna però dimenticare che altre culture africane hanno suddivisioni diverse. Ci limitiamo quindi a considerare, come esempio, i termini presi dalla lingua yoruba, opportunamente ampliati:

Oriki: in origine canto di lode di una divinità, un re, un eroe, una città, include racconti e romanzi celebrativi. Il comportamento dell'eroe antico o contemporaneo rappresenta un modello da seguire.

Odú: in origine oracoli in versi dei sacerdoti Ifa. Il carattere d'esorcismo magico è chiarissimo, i rapporti sacrali vi sono considerati realtà immediata.

Igiala (*Idjala*): in origine canti di caccia. Descrizioni realistiche del mondo circostante — animali, piante — e della vita di villaggio; sono piú critiche che celebrative, in tono d'accusa piú che di lamento. Vivace, spesso comico, questo genere è l'opposto dell'*oriki*, e comprende composizioni che vanno dalle favole ai romanzi di critica sociale.

Iwi: in origine la poesia dei danzatori mascherati che raffiguravano i morti e i vivi. Ritratti fortemente caratterizzati, non di rado satirici, e pieni di mordente ironia. Aggressivi, analitici, talora a sfondo psicologico.

Singole parti di un romanzo possono essere ispirate a uno o al-

l'altro di questi modelli stilistici, ma nella struttura totale predomina sempre l'impronta di un genere singolo. Inoltre, c'è l'autobiografia, che è sorta per l'influsso del pensiero individualista occidentale. Tuttavia nella letteratura neoafricana, essa non appare come esperienza personale in senso vero: il proprio destino individuale acquista rilievo solo se è tipico per il profondo mutamento della società umana. L'autobiografia si avvicina all'*igiala*. Nessun personaggio della narrativa africana è un individuo in senso europeo che agisce in contrasto con la società, ma ogni figura rappresenta in primo luogo un carattere ed è esemplificativa come una maschera africana.

Tuttavia l'influsso occidentale si fa talora sentire quando l'io passa in primo piano nell'autobiografia e quando un romanzo o una poesia per altre ragioni non rientrano nelle nostre suddivisioni. Queste opere non fanno parte della letteratura neoafricana, tuttavia bisogna considerare alcuni generi letterari marginali poiché possono contenere residui di caratteri africani.

La moderna letteratura africana e afroamericana è composta di elementi stilistici tradizionali e di motivi occidentali, il cui rapporto permette di stabilire un ulteriore criterio di distinzione. Si delineano così due opposte tendenze. Da una parte ci si sforza di staccarsi dalla cultura antica e di integrarsi nella letteratura occidentale. Tale evoluzione parte dalla letteratura tradizionale africana per raggiungere quella occidentale. Tra i due estremi abbiamo in Africa un periodo di transizione, la cosiddetta letteratura degli allievi dei missionari che comprende opere di carattere assolutamente tradizionale fino ai tentativi degli epigoni di autori occidentali. Nella letteratura folcloristica americana gli elementi africani si assottigliano, ed essa confluisce gradualmente nella letteratura nordamericana.

La tendenza opposta cerca di relegare in secondo piano gli elementi stilistici occidentali, mentre si accosta in piena consapevolezza alla tradizione africana. Questo movimento parte dalla letteratura occidentale per raggiungere uno stile totalmente e consapevolmente negro-africano, stile definito dalla poetica della *négritude*, che potremmo chiamare « rinascimento africano ». Non si può affermare che le due correnti siano del tutto indipendenti tra loro. La lirica afrocubana, a esempio, germoglia dalla letteratura folcloristica, intensifica gli elementi africani presenti nel folclore, e si avvicina gradualmente alla tematica della *négritude*, superandola spesso nel ritmo. Ricordiamo inoltre che in Africa alcuni autori dopo le prime opere in stile « missionario », legato come abbiamo visto alla tradizione, hanno immediatamente partecipato al « rinascimento africano ».

La corrente filoccidentale predominò in Africa nel periodo della dominazione coloniale e dello slancio missionario, ma in seguito perse quota anche se l'Occidente restava il modello sostenuto dalle autorità. Contemporaneamente iniziava il movimento neoafricano con il risveglio del folclore afroamericano. Soltanto dopo la seconda guerra mondiale, esso si affermò definitivamente arrivando infine in Africa e lottando in entrambi i continenti contro il colonialismo e il razzismo.

Letteratura di derivazione missionaria

Ovviamente limitata all'Africa, ha inizio ai primi del nostro secolo, quando l'introduzione della scrittura apre « l'epoca d'oro della letteratura bantu » (Sulzer). Nel Sudafrica, Mqhayi, Mangoaela, Segoete, Bereng hanno scritto inni di lode, canti di scherno e favole nella loro lingua. Thomas Mofolo, il maggior esponente del gruppo, segue lo stile tradizionale, ma si batte con forza in favore della dottrina cristiana: il suo romanzo *Chaka* è di valore universale. Tuttavia la narrativa tradizionale perde terreno, mentre le lingue europee si affermano aprendo la strada a una letteratura occidentale di carattere cristiano. Sorgono opere apolitiche per esaltare le missioni e per ringraziare i padroni bianchi dei doni della civiltà. Naturalmente lo stile e il pensiero africani sono ormai evitati come « barbarismi ». Scrittori dotati di maggior senso critico si rifugiano in racconti a sfondo neorealistico sugli animali — un genere ritenuto inoffensivo — e in descrizioni storiche del passato, opportunamente adeguate all'etica cristiana. La letteratura di derivazione missionaria, nonostante qualche opera apprezzabile, diventa falsa, perde ogni valore evitando o deformando i problemi attuali. Le opere in una delle lingue europee sono, in ultima analisi, sempre imitazioni stilistiche con cui giovani talenti sperimentano la loro abilità nella nuova lingua. Alcune opere giovanili di importanti autori del « rinascimento africano » appartengono quindi alla letteratura degli allievi dei missionari e sono interessanti per la loro evoluzione individuale.

Gli epigoni dell'Occidente

Fin dai primi anni del commercio degli schiavi, nel Brasile, nelle Antille, nell'America del Nord padroni compiacenti educarono giovani negri di loro proprietà e li trasformarono in produttori di versi. I migliori venivano messi in mostra come bambini prodigio, erano portati a Lisbona e a Londra, e all'inizio ricevettero persino gli onori della corte. Schiavi liberati dei paesi coloniali e degli Stati Uniti, numerose generazioni di scrittori della repubblica di Haiti — indipendente dal 1800 — si inserirono nelle correnti letterarie europee del XIX e del XX secolo. Alcuni di loro hanno vero talento, e sono importanti a livello nazionale ma nelle loro opere resta ben poco della cultura africana. Essi appartengono alla letteratura coloniale europea. Da questo gruppo tuttavia sorse nel 1940, con violenza rivoluzionaria, la nuova lirica della *négritude*. La letteratura degli epigoni occidentali differisce da quella degli allievi dei missionari per il fatto che la madrelingua degli autori non è africana ma europea, e quindi la tradizione africana non può penetrare dalla lingua nello stile.

Letteratura afroamericana

L'eco dell'affermazione nella cultura europea del naturalismo, con la sua predilezione verso il proletariato, aveva subito varcato l'Atlantico. Quasi contemporaneamente, verso il 1890, gli autori haitiani e statunitensi cominciarono a scrivere poesie nel dialetto dei negri piú poveri,

ancora intessuto di elementi della tradizione africana. Furono dapprima solo semplici descrizioni d'ambiente, ma bastarono a risvegliare l'interesse per le tradizioni africane. Si annotarono i primi *work-songs*, canzoni di lavoro, composte sullo schema africano di « botta e risposta ».

Nei primi due decenni del XX secolo nacquero gli *spirituals*, canti lirici che invocavano liberazione e riscatto attingendo alla tradizione del folclore e dei canti religiosi afroamericani. L'opera di James Weldon Johnson (1871-1938) rappresenta bene questa poesia cristiana ricca di elementi africani come l'enfasi del predicatore, l'intensità ottenuta dalle frequenti ripetizioni, le immagini bibliche usate in senso vigorosamente attuale.

Nei *roaring twenties* — ruggenti anni venti — fiorisce negli Stati Uniti il jazz e si fa strada una seconda generazione di autori afroamericani. Il « nero diviene di moda », si parla di « rinascimento negro », ma i giovani hanno respiro corto: si ispirano ai *blues*, non piú agli *spirituals*; tengono però in vita le metafore bibliche, lo scherzo feroce, un'autoironia piena di *humour*. Da fonti europee attingono invece la protesta sociale e il sentimentalismo. I *blues* di Langston Hughes (1902-1967) e di molti altri autori hanno ottenuto fama mondiale. Il tono è melanconico, nonostante la grande vivacità espressiva. Presenti ancora alcuni elementi africani: canti alterni, rappresentazioni apocalittiche, magia della parola, eccetera. Ma lo stile dei *blues* perde il tipico timbro africano; i poeti prendono gusto alla descrizione, alla caratterizzazione. Sensazioni e fatti personali passano in primo piano. Elementi africani e occidentali spesso si equilibrano, talora i secondi prevalgono: lo stile « Harlem » non è un « rinascimento negro » ma il singhiozzo di gente che piange mentre altri ridono, un periodo confuso che doveva annegare nella crisi del 1929.

La crisi economica degli anni trenta indurisce e affila la lirica afroamericana degli Stati Uniti: dall'enfasi del predicatore si passa al *pathos* degli agitatori. I poeti disegnano quadri duri, realistici; i loro versi acquistano mordente. Prevale lo stile occidentale, e anche se gli africanismi permangono, la poesia negra di questi anni si confonde con la lirica nordamericana contemporanea. Soltanto alcune autrici conservano il *pathos* evocatore anche negli anni successivi alla seconda guerra mondiale e fanno sprizzare fiamme dalla brace dei *blues*.

« Négritude »

Ispirato dall'africano Léopold-Sédar Senghor (n. 1906), il martinicano Aimé Césaire (n. 1913) scrisse *Cahier pour un retour au pays natal*, pubblicato nel 1939, dapprima rimasto in ombra e poi «scoperto» da Breton durante la guerra, anche se posto — erroneamente — fra gli esempi del surrealismo. Dopo la guerra Césaire divenne famoso, e nel 1948 Senghor poté compilare un'antologia con i contributi di sedici autori di questa lirica rivoluzionaria che utilizza tutti i mezzi stilistici africani; Sartre ne scrisse la prefazione lodando « la lirica nera in lingua francese » come « la sola grande poesia rivoluzionaria della nostra epoca ». Numerosi poeti africani e afroamericani sentono la *négritude* come legittimazione del mondo espressivo africano e seguono il movimento. La *négritude* non è uno stile, ma un nuovo modo di concepire la letteratura che, rifiutando i modelli occidentali, conferma la validità del neoafricanismo. Gli autori si servono consapevolmente di espressioni e di mezzi stilistici tradizionali, diventano africani in un senso nuovo, vissuto. La *négritude* ha agito positivamente sulle popolazioni africane, ma la sua forza ha raggiunto anche l'Occidente.

Il movimento della *négritude* ha avuto una particolare influenza tra i romanzieri delle Antille. Già nel 1921 il martinicano René Maran (n. 1887) narrava le sue avventure nell'Africa equatoriale utilizzando consapevolmente mezzi stilistici africani. Dopo questo caso isolato la *négritude* prese piede emancipando i narratori delle Antille dalla letteratura coloniale e filoccidentale. Le forme stilistiche tradizionali, con il passare del tempo, si affermarono sempre piú largamente, e di anno in anno il numero degli autori neoafricani è andato aumentando. Le Antille sono patria di poeti: il numero degli scrittori è in proporzione piú alto che in tutte le altre parti del mondo. Qualche romanziere si è accostato gradualmente agli ideali della *négritude*, altri parteggiano apertamente per essa. Alcuni hanno saputo creare pagine tra le piú belle e originali della narrativa mondiale.

Va infine ricordata la produzione non narrativa: saggistica, politica, psicologia, critica letteraria, filosofia. In questo campo, la figura di maggior rilievo è indubbiamente quella del martinicano Frantz Fanon (1925-1961): nella sua opera, la rivoluzione dei popoli di colore giunge a una vigorosa consapevolezza, a una vera teorizzazione rivoluzionaria fondata su una profonda analisi storico-psicologica del « nero » colonizzato e dei suoi conflitti. Le sue opere principali sono *Les damnés de la terre* e *Peau noire masques blancs*. Accanto agli scrittori operano inoltre alcune riviste culturali quali *Présence Africaine*, *Bim*, *Black Orpheus* e *Transition*.

Janheinz Jahn

INDICE ALFABETICO

	pag.
ACCADICA (v. Oriente antico)	24
AFGANA	713
AFRICA NERA	961
AFRICA OCCIDENTALE (v. Commonwealth)	512
AFRIKAANS	437
ALBANESE	541
AMERICANA	475
ANGLO-IRLANDESE (v. celtiche)	527
ANTICO-ARAMAICA (v. aramaiche)	92
ARABA	55
ARABO-CRISTIANA (v. cristiane dell'Oriente)	104
ARAMAICHE	91
ARMENA (v. cristiane dell'Oriente)	108
AUSTRALIA (v. Oceania)	951
AUSTRALIANA (v. Commonwealth)	504
AZERBAIGIANA (v. turche fuori della Turchia)	813
BASCA	135
BASSO-TEDESCA	405
BATTRIANA E PARTICA	691
BERBERA	121
BIELORUSSA	577
BIRMANA	911
BIZANTINA	151
BRASILIANA (v. portoghese)	301
BRETONE (v. celtiche)	537
BULGARA	657
CAMBOGIANA	925
CANADESE (v. Commonwealth)	507
CATALANA	259
CAUCASICHE OCCIDENTALI E ORIENTALI	791
CECA	607
CELTICHE	513
CHIRGHISA (v. turche fuori della Turchia)	808
CIAGATAICA (v. turche fuori della Turchia)	801
CIMRICA O GALLESE (v. celtiche)	531
CINESE	887

pag.
COMMONWEALTH 499
COPTA (v. cristiane dell'Oriente) 102
COREANA 879
CORNICA (v. celtiche) 536
CRISTIANE DELL'ORIENTE 97
CRISTIANO-PALESTINESE (v. cristiane dell'Oriente) 101
CROATA 645
CURDA 709
DANESE (v. scandinave) 363
EBRAICA 71
EGIZIANA 37
ENGADINA (Alta e Bassa, v. ladine) 334 e 335
ESCHIMESE 845
ESTONE 771
ETIOPICA (v. cristiane dell'Oriente) 106
FEROENSE 377
FIAMMINGA (v. olandese e fiamminga) 419
FINNICA 765
FRANCESE 229
FRISONA 413
FRIULI (v. ladine) 336
GAELICO-IRLANDESE (v. celtiche) 523
GAELICO-SCOZZESE (v. celtiche) 528
GEORGIANA (v. cristiane dell'Oriente) 111
GIAPPONESE 865
GIUDEO-PALESTINESE (v. aramaiche) 93
GRECA 139
HURRITA (v. Oriente antico) 30
INDIA E PAKISTAN (v. Commonwealth) 502
INDIANA 729
INDIANA DEL NORDAMERICA 853
INDIE OCCIDENTALI (v. Commonwealth) 511
INDONESIANA 937
INGLESE 445
IRANICA 683
ISLANDESE (v. norrena e antica islandese e v. neoislandese) 337 e 353
ISPANO-AMERICANA 287
ITALIANA 245
ITTITA (v. Oriente antico) 31
JIDDISH 83
KAZAKA (v. turche fuori della Turchia) 807
LADINE 333
LAOTIANA 929
LAPPONE 777
LATINA 175
LATINA MEDIOEVALE 205
LATINA UMANISTICA E MODERNA 217
LETTONE 675
LITUANA 665
MACEDONE 653

pag.
MALGASCIA 945
MALTESE 129
MAN, Isola di (v. celtiche) 537
MANCIÚ 839
MANDEA (v. aramaiche) 95
MELANESIA (v. Oceania) 952
MICRONESIA (v. Oceania) 954
MÔN 921
MONGOLA 833
NEOAFRICANA 971
NEOGRECA 167
NEOISLANDESE 353
NEOPERSIANA 699
NEOZELANDESE (v. Commonwealth) 508
NORRENA E ANTICA ISLANDESE 337
NORVEGESE (v. scandinave) 363
OCEANIA 951
OLANDESE E FIAMMINGA 419
ORIENTE ANTICO 17
OSSETICA 719
PAKISTAN (India e Pakistan, v. Commonwealth) 502
PARTICA (v. battriana e partica) 691
PATRISTICA GRECA 159
POLACCA 583
POLINESIA (v. Oceania) 955
PORTOGHESE 301
PRECOLOMBIANE 859
PROVENZALE E OCCITANICA 223
ROMENA 323
RUSSA 555
RUSSO-BIANCA (v. bielorussa) 577
SACA 693
SAMARITANA (v. aramaiche) 94
SAMOIEDA 787
SCANDINAVE 363
SERBA 637
SIAMESE 917
SIRIACA (v. cristiane dell'Oriente) 99
SLAVO-ECCLESIASTICA 547
SLAVONICA (v. slavo-ecclesiastica) 547
SLOVACCA 619
SLOVENA 629
SOGDIANA 695
SOPRASELVA (v. ladine) 335
SORABA 601
SPAGNOLA 271
SUDAFRICANA (v. Commonwealth) 509
SUDARABICA 49
SUMERICA (v. Oriente antico) 19
SVEDESE (v. scandinave) 363

pag.

TANGUTA 905
TATARA DI KAZAN (v. turche fuori della Turchia) 810
TEDESCA 385
TIBETANA 899
TIGRĒ 115
TOCARICA 723
TUNGUSA 843
TURCA MODERNA 829
TURCHE FUORI DELLA TURCHIA 799
TURCO-OSMANA 819
TURCO-SIBERIANA (v. turche fuori della Turchia) 816
TURKMENA (v. turche fuori della Turchia) 809
UCRAINA 571
UGARITICA (v. Oriente antico) 33
UGRO-FINNICA 783
UNGHERESE 753
VIETNAMITA 933
ZINGARA 743

INDICE GENERALE

pag.

Introduzione 7

LETTERATURE DELL'ORIENTE ANTICO: 17
Sumerica 19
Accadica 24
Hurrita 30
Ittita 31
Ugaritica 33

LETTERATURA EGIZIANA 37

LETTERATURA SUDARABICA 49

LETTERATURA ARABA 55

LETTERATURA EBRAICA 71

LETTERATURA JIDDISH 83

LETTERATURE ARAMAICHE: 91
Antico-aramaica 92
Giudeo-palestinese 93
Samaritana 94
Mandea 95

LETTERATURE CRISTIANE DELL'ORIENTE: 97
Siriaca 99
Cristiano-palestinese 101
Copta 102
Arabo-cristiana 104
Etiopica 106
Armena 108
Georgiana 111

LETTERATURA TIGRĒ 115

LETTERATURA BERBERA 121

LETTERATURA MALTESE 129

LETTERATURA BASCA 135

LETTERATURA GRECA 139

LETTERATURA BIZANTINA 151

PATRISTICA GRECA 159

pag.

LETTERATURA NEOGRECA 167
LETTERATURA LATINA 175
LETTERATURA LATINA MEDIOEVALE 205
LETTERATURA LATINA UMANISTICA E MODERNA 217
LETTERATURA PROVENZALE E OCCITANICA 223
LETTERATURA FRANCESE 229
LETTERATURA ITALIANA 245
LETTERATURA CATALANA 259
LETTERATURA SPAGNOLA 271
LETTERATURA ISPANO-AMERICANA 287
LETTERATURA PORTOGHESE 301
LETTERATURA ROMENA 323
LETTERATURE LADINE: 333
Alta Engadina 334
Bassa Engadina 335
Sopraselva 335
Friuli 336
LETTERATURA NORRENA E ANTICA ISLANDESE 337
LETTERATURA NEOISLANDESE 353
LETTERATURE SCANDINAVE 363
LETTERATURA FEROENSE 377
LETTERATURA TEDESCA 385
LETTERATURA BASSO-TEDESCA 405
LETTERATURA FRISONA 413
LETTERATURA OLANDESE E FIAMMINGA 419
LETTERATURA AFRIKAANS 437
LETTERATURA INGLESE 445
LETTERATURA AMERICANA 475
LETTERATURE DEL COMMONWEALTH: 499
India e Pakistan 502
Australiana 504
Canadese 507
Neozelandese 508
Sudafricana 509
Indie occidentali 511
Africa occidentale 512
LETTERATURE CELTICHE: 513
Gaelico-irlandese 523
Anglo-irlandese 527
Gaelico-scozzese 528
Cimrica o gallese 531
Cornica 536
Isola di Man 537
Bretone 537

pag.

LETTERATURA ALBANESE 541
LETTERATURA SLAVO-ECCLESIASTICA 547
LETTERATURA RUSSA 555
LETTERATURA UCRAINA 571
LETTERATURA BIELORUSSA 577
LETTERATURA POLACCA 583
LETTERATURA SORABA 601
LETTERATURA CECA 607
LETTERATURA SLOVACCA 619
LETTERATURA SLOVENA 629
LETTERATURA SERBA 637
LETTERATURA CROATA 645
LETTERATURA MACEDONE 653
LETTERATURA BULGARA 657
LETTERATURA LITUANA 665
LETTERATURA LETTONE 675
LETTERATURA IRANICA 683
LETTERATURA BATTRIANA E PARTICA 691
LETTERATURA SACA 693
LETTERATURA SOGDIANA 695
LETTERATURA NEOPERSIANA 699
LETTERATURA CURDA 709
LETTERATURA AFGANA 713
LETTERATURA OSSETICA 719
LETTERATURA TOCARICA 723
LETTERATURA INDIANA 729
LETTERATURA ZINGARA 743
LETTERATURA UNGHERESE 753
LETTERATURA FINNICA 765
LETTERATURA ESTONE 771
LETTERATURA LAPPONE 777
LETTERATURA UGRO-FINNICA 783
LETTERATURA SAMOIEDA 787
LETTERATURE CAUCASICHE OCCIDENTALI E ORIENTALI 791
LETTERATURE TURCHE FUORI DELLA TURCHIA: 799
Ciagataica 801
Kazaka 807
Chirghisa 808
Turkmena 809
Tatara di Kazan 810
Azerbaigiana 813
Turco-siberiana 816

pag.

LETTERATURA TURCO-OSMANA 819
LETTERATURA TURCA MODERNA 829
LETTERATURA MONGOLA 833
LETTERATURA MANCIÚ 839
LETTERATURA TUNGUSA 843
LETTERATURA ESCHIMESE 845
LETTERATURA INDIANA DEL NORDAMERICA 853
LETTERATURE PRECOLOMBIANE 859
LETTERATURA GIAPPONESE 865
LETTERATURA COREANA 879
LETTERATURA CINESE 887
LETTERATURA TIBETANA 899
LETTERATURA TANGUTA 905
LETTERATURA BIRMANA 911
LETTERATURA SIAMESE 917
LETTERATURA MÔN 921
LETTERATURA CAMBOGIANA 925
LETTERATURA LAOTIANA 929
LETTERATURA VIETNAMITA 933
LETTERATURA INDONESIANA 937
LETTERATURA MALGASCIA 945
LETTERATURE DELL'OCEANIA: 951
Australia 951
Melanesia 952
Micronesia 954
Polinesia 955
LETTERATURA TRADIZIONALE DELL'AFRICA NERA 961
LETTERATURA NEOAFRICANA 971

Indice alfabetico 981